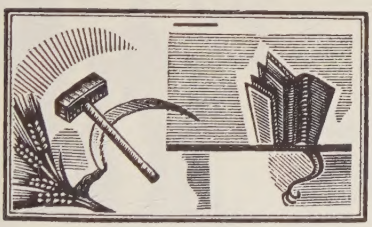
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ



КНИГА ДВЕНАДЦАТАЯ

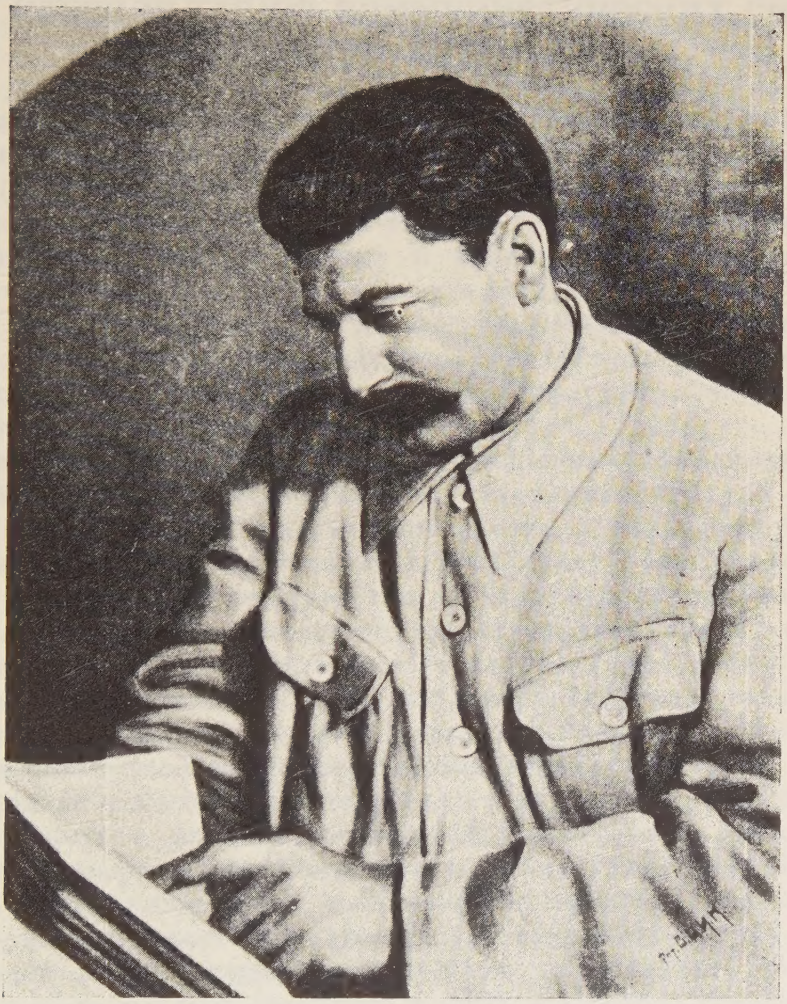
ДЕКАБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция номера
закончена 12/XII

ИОСИФУ ВИССАРИОНОВИЧУ
СТАЛИНУ

непоколебимому большевику-ленинцу
в день пятидесятилетия
пламенный большевистский
привет



...необходимо, чтобы теоретическая работа не только поспевала за практической, но и опережала ее, вооружая наших практиков в их борьбе за победу социализма.

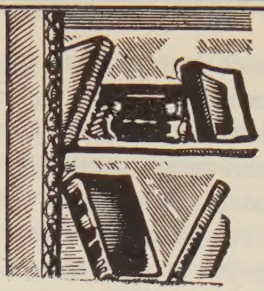
Разве трудно понять, что без непримиримой борьбы с буржуазными теориями на базе марксистско-ленинской теории невозможно добиться полной победы над классовыми врагами?

(И. Сталин).

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/pechat-i-revolyutsiya_1929-12_19_12

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



ЗА КОНСОЛИДАЦИЮ КОММУНИСТИЧЕСКИХ СИЛ ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Переход к реконструктивному периоду, обострение классовой борьбы и связанное с этим консолидирование новобуржуазной литературы (Пильняк, Замятин и т. п.), диференциация в лагере попутчиков, рост шатаний одной части и вместе с тем выкристаллизовывание ядра попутчиков, приближающихся к пониманию задач социалистического строительства и идущих в ногу с этим строительством, значительные достижения крепнущей молодой пролетарской литературы — все это диктует необходимость *максимального сплочения* всех коммунистических сил в области художественной литературы, как творчески работающих, так и критиков-коммунистов.

Это сплочение, конечно, не может основываться на эклектическом соединении разноречивых положений, отстаиваемых той или другой группой коммунистов на литературном фронте, — оно должно базироваться на *проведении марксистско-ленинской линии в основных вопросах теории искусства, литературоведения и практической литературной политики*, увязывая последнюю с очередными задачами партии в области социалистического строительства, с преодолением корней капитализма в экономике и с питаемой ими буржуазной и мелкобуржуазной идеологией, являющейся опаснейшим орудием капиталистических элементов в их борьбе за свое существование против политики партии и советской власти.

Одной из важнейших трудностей при этом является недостаточная разработанность с марксистско-ленинской точки зрения ряда существеннейших вопросов теории искусства и литературоведения и большая бедность в коммунистических достаточно квалифицированных кадрах. Конечно, известный рост этих кадров за последние годы имеется и среди работающих в пролетарских литературных организациях (ВОАПП, РАПП) и среди молодых товарищей в ИКП, РАНИОН, Комакадемии. Но и задачи в области теоретической работы, в области выработки вполне подкованных теоретически и политически коммунистических критиков стоят огромные. И *задачи эти могут быть выполнены лишь всем коллективом коммунистов*, работающих на литературном фронте.

Тем более недопустимы такие явления беспорядочной свалки на литературном фронте, когда перед лицом враждебного фронта новобур-

жуазной литературы и известных колебаний в попутнической массе, требующей особой бдительности и воспитательной работы в смысле преодоления мелкобуржуазных шатаний в сторону капитализма и непонимания задач социалистической стройки, когда перед лицом этих задач, требующих сомкнутого коммунистического фронта, мы наблюдаем картину взаимного, совершенно недопустимого охаивания со стороны коммунистов отдельных литературных групп. Конечно, теоретические споры неизбежны, спорить можно и должно и по вопросам практической литературной политики, но надо же знать меру в полемическом усердии и не ставить групповые интересы или узкопонятые интересы той или иной литературной группы над интересами партии, повелительно требующими консолидации коммунистических сил на основе марксизма-ленинизма.

Очевидно еще очень живучи элементы групповщины и слабо развернута самокритика в рядах пролетарских организаций на литературном фронте.

Мы считаем необходимым иллюстрировать это ненормальное положение на двух ярких, кричащих примерах. В № 10 «Печати и революции» помещена передовица, в которой редакция журнала, вокруг которого группируется ряд работников ИКП, Комакадемии и РАНИОН, по поводу «некоторых итогов пленума РАПП» приходит к выводу, что «*позиции новонапостовского руководства остаются невыясненными, т. е. по сути дела остаются старыми и ошибочными позициями практического оппортунизма*».

И редакция продолжает: «С тем большей остротой и настоятельностью встает перед нынешним рапповским руководством вопрос: *что же дальше? И если это руководство само не сумеет правильно ответить на вопрос, то ответ будет дан партией и теми массами, которые объединены в рядах рапповского движения*». (Подчеркнуто нами.) Таким образом, мы имеем здесь обвинение в практическом оппортунизме (правый уклон на практике) руководства *основной пролетарской организации на литературном фронте, работающей под руководством партии.* Как это ни странно, но одновременно это же руководство в целом обвиняется также в «левой фразе», в «шацкинщине». «Правда» уже дала свою оценку ошибкам т. Авербаха и некоторым колебаниям фракции РАПП в этом вопросе. Но после исправления ошибки т. Авербаха фракцией РАПП приписывать рапповскому руководству в целом «шацкинщину», да еще тут же обвинить в правом уклоне на практике, да пригрозить вмешательством «масс, которые объединены в рядах рапповского движения», — это требует гораздо более солидной аргументации, чем та, которая дана в передовице «Печати и революции». Следовательно, передовица «Печати и революции» должна нами рассматриваться не как товарищеская партийная критика недостатков РАПП (они, конечно, имеются и немаловажного значения, — о них ниже), а как проявление *недопустимого*

наскока одного пролетарского коллектива на другой. Этот наскок тем более легкомыслен, если принять во внимание, что в той же передовице «Печать и революция» признается, что «основной литературно-политический документ ВОАПП (резолюция прошлогоднего всесоюзного съезда пролетписателей по докладу Авербаха) при всех своих теоретических и методологических дефектах давал — правда в самой общей форме — правильную постановку проблем пролетарской литературной политики в условиях реконструктивного периода, в обстановке всеобщего обострения классовой борьбы в жизни и литературе».

Спрашивается, в чем же дело? Неужели такими путями держат курс на срабатывание и совместную работу всех писателей-коммунистов, на совместную выработку теоретической и художественной платформы? Мы не касаемся здесь спорных теоретических вопросов между РАПП и «Печатью и революцией», но мы вынуждены отметить, что если есть ошибки у РАПП, в основном правильно боровшегося против теории Троцкого, Воронского и Полонского, то не вредно всем критикам-коммунистам заняться и ошибками, связанными с именем проф. Переверзева. Переверзев бесспорно полезен в деле преодоления не только буржуазных литературоведов, но и Львовых-Рогачевских и Кубиковых. Но у самого Переверзева имеется ряд совершенно не марксистских положений, которые надо критиковать и разоблачать. Между тем редакция «Печати и революции» по существу смазывает ошибки Переверзева. Это говорит о слабой самокритике в редакции «Печати и революции».

Конечно, мы не склонны умалять те или иные ошибки рапповского руководства или редакции «На Посту». Здесь также слабо развита самокритика, имеются элементы кружковщины, подозрительности и недоверия к выдвижению новых коммунистических сил на литературном фронте. В самом деле, только кружковщина и узко понятые интересы своей организации могли продиктовать редакции «На Лит. посту» в № 20 ряд столь же развязных, как и огульных и необоснованных выпадов против статей т. Ольхового и Гельфанда в «Правде». Тов. Ольховой, по мнению редакции «На Лит. посту», оказывается, «стоит на трибуне настоящего чванства». Это комчванство приписывается т. Ольховому якобы за переоценку перспектив завоевания гегемонии пролетарской литературы, между тем как т. Ольховой, отмечая укрепление позиций пролетарской литературы и приближение момента завоевания гегемонии, совершенно недвусмысленно писал в «Правде» от 20/X — «*Прошедшие 4 года еще не дали пролетарской литературе гегемонии*». Так же легкомыслен набег редакции «На Лит. посту» на статью т. Гельфанда в «Правде» от 19 мая, которая без всякой аргументации характеризуется как «исполненная доподлинным комчванством», между тем как статья т. Гельфанда правильно анализирует трудности, стоящие перед руководством советской литературы, и намечает пути к их преодолению. Остается только догадываться, что т. Гельфанд не угодил товарищам из РАПП своей кри-

тикой действительно неверного лозунга «живого гармонического человека» в литературе.

Есть и другие ошибки у РАПП в практическом проведении *правильной литературно-политической линии*. Мы не можем также обойти и наличие у РАПП таких соратников, как горе-теоретики, явные эклектики и путаники вроде Гроссмана-Рощина, Эльсберга и др., которые своим «содействием» не могут помочь выработке марксистско-ленинской теории искусства и литературы.

Все эти факты мы приводим во имя того, чтобы волна смелой большевистской самокритики проникла в наши пролетарские литературные организации, чтобы изжить вредную кружковщину и групповую борьбу, в значительной мере основанную на раздувании имеющихся разногласий, чтобы *сплотить все коммунистические силы* и сомкнутыми рядами, базируясь *на основной пролетарской организации (ВОАПП) и через нее итти вперед к разрешению огромных задач, стоящих перед партией на литературном фронте. («Правда», № 284, 4 декабря 1929 г.)*

ЗА ЕДИНСТВО РЯДОВ ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КОММУНИСТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ.

Перед пролетарской литературой и коммунистической критикой стоит величайшая задача собирания и объединения своих рядов на основе марксистско-ленинской ортодоксии, четкой партийной литературно-политической линии, ясных и боевых художественных лозунгов, отвечающих задачам социалистического наступления пролетариата.

Наш журнал ставит своей задачей борьбу за марксистско-ленинское литературоведение, борьбу за кадры подлинно большевистской критики, борьбу за единую линию в теории, литературной политике и художественных лозунгах. Мы надеемся в этой борьбе на помощь со стороны такой организации как РАПП, которую мы, несмотря на критику нередко суровую, а в отдельных случаях ошибочную и преувеличенную (мы имеем в виду передовую кн. 10 нашего журнала) его руководства, неизменно считали по организационным принципам и основной политической линии организацией, наиболее близкой линии партии.

В рядах РАППа как массового литературного движения рабочего класса должны объединяться все подлинно пролетарские писатели, все представители подлинно коммунистической критики. Литературно-политическая линия пролетарской литературы может быть только одна. Может и должна быть *единая* и *единственная* организация пролетарской литературы. Разумеется, это предполагает дальнейшее развитие РАППа в мощную организацию, в которой соревнующиеся и нередко борющиеся методологические направления как в критике, так и в художественном

творчестве, будут работать под руководством партии над оттачиванием оружия большевистской критики, над выработкой стиля пролетарской литературы, осуществлением влияния на близких рабочему классу писателей, будут бороться с враждебными пролетариату идеологами. На необходимость политико-организационного единства рядов коммунистической критики указывалось в частности в статье т. Беспалова «Литература и политика» («Правда» от 18 сентября 1929 г.) и в передовой кн. 11 «Печати и революции».

Каковы бы ни были разногласия методологического или художественного порядка (как это имеет место между журналами «Печать и революция» и «На литературном посту»), необходимо обеспечить консолидацию рядов коммунистической критики на основе единой литературно-политической линии партии — в борьбе с правыми тенденциями как главной опасностью и в борьбе с комчванством и «левыми» загибами в литературной политике.

В частности «левые» загибы нашли в последнее время свое отражение в практике сибирских литературных организаций (журнал «Настоящее», Пролеткульт, Сиб. АПП). Журнал «Настоящее» выступил с совершенно недопустимыми по тону и по содержанию выпадами против М. Горького, заслужившими резкое, безусловно правильное осуждение со стороны Центрального комитета партии.

Необходимо обеспечить такое положение в рядах коммунистической критики и пролетарской литературы, чтобы методологические и художественные разногласия не мешали единству коммунистического действия. Мы должны, однако, констатировать, что до сих пор еще не обеспечено везде и всюду это единство коммунистического действия. Методологические разногласия и споры по художественным вопросам нередко разделяли и разделяют людей, стоящих на общих политических позициях. Есть сложившиеся художественные или методологические школы, которые не умеют подчинить своих частных задач общей и важнейшей в настоящее время задаче объединения рядов коммунистической критики. Мы всячески приветствуем достигнутое уже в основном объединение в рядах РАППа кадров коммунистической критики, работающих в ИКП, РАНИОНе и соответствующей секции Комакадемии.

Мы надеемся, что этот шаг, продиктованный обоюдным искренним стремлением к консолидации рядов коммунистической критики в массовом литературно-политическом движении, положит начало новым достижениям нашего движения. Необходимо лишь обеспечить и охранить эту намечающуюся консолидацию сил от всякого рода рецедивов узкогрупповых настроений, охранить от возможности трескотни, наслоения новых и новых поводов для взаимных разногласий. Наш журнал будет бороться за реализацию наметившегося объединения на практике, будет бороться за дальнейшее развитие консолидации рядов коммунистической критики и пролетарской литературы. Именно поэтому наш журнал еще

решительнее и последовательнее, чем прежде, будет избегать «системы» мелких полемических уколов, мелочных, принципиальными соображениями неоправдываемых препирательств. Как и прежде мы будем работать над отточиванием методов марксистской критики, как и прежде мы будем защищать наши методологические позиции, наши художественные лозунги.

Исходя из задач консолидации сил пролетарской литературы, необходимо в частности призвать наиболее передовую часть пролетарских писателей из «Кузницы» и из других литературных организаций, всех критиков, своей практикой доказавших, что они стоят на позициях партии в литературной политике, вливаться в ряды РАППа.

Только таким образом может действительно осуществляться единство рядов пролетарской литературы. Организационное противопоставление «Кузницы» РАППу явно изжило себя и неизбежно будет вредно отражаться на деле создания единой, сплоченной политически массовой организации рабочего класса. Время литературно-политических фракций и группировок в рядах пролетарской литературы *прошло*. Сейчас оно лишь задерживает движение вперед. Сейчас надо работать над созданием единой организации, бороться за самокритику в рядах РАППа, за изживание всех недостатков движения внутри РАППа. В передовой № 11 нашего журнала мы указывали на необходимость создания единой организации пролетарской литературы. РАПП наиболее целесообразная политически и организационно форма пролетарского литературного движения. В ней должны объединяться пролетарские писатели и критики.

К ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ.

Область литературы и искусства еще не завоевана в достаточной степени марксизмом. Анализ литературоведческой продукции и состояния преподавания в вузах, в особенности провинциальных, свидетельствует о значительном засилии эклектиков, идеалистов или людей, называющих себя марксистами, но на деле совершенно чуждых его революционному духу.

Достаточно перечислить имена, наиболее известные и еще не отступившие под напором марксизма. Еще недавно вышло в свет собрание сочинений Леонида Гроссмана, этого эпигона импрессионистской, идеалистической критики. Упрямо развивает свою историческую и социологическую концепцию не имеющий ничего общего с марксизмом П. Н. Сакулин. Энергично ратует за «творческую историю» Н. К. Пиксанов. Многими выдаются за марксизм работы Львова-Рогачевского и Кубикова. Еще не оттеснен в достаточной степени многоречивый фронт формалистов — Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский и многие другие. Еще не вытравлено влияние формалистов на критиков, выступающих под флагом марксизма — Берковский, Друзин и др. Выдается за подлинный марксизм методология Гроссмана-Рощина. Пользуется в определенных кругах большим влиянием концепция Иоффе, Л. Аксельрод. А разве разоблачена теоретически школа Воронского, находящая неожиданные отклики даже в рядах своих прежних противников? Все эти факты, а их можно легко умножить, указывают и подчеркивают опасность идеализма и эклектизма на литературоведческом фронте. Несомненно, что задача борьбы с этими течениями не закончена, но борьба с идеализмом и эклектизмом не только не исключает, а наоборот предполагает выяснение, обсуждение, спор, и нередко самый обостренный, вокруг важных проблем литературной науки внутри марксизма и преодоление всех и всяких отступлений от основных принципов марксизма.

Выработка четкой методологии, борьба за марксистско-ленинскую ортодоксию, критика всяких отступлений от марксизма-ленинизма, не забывая в то же время общего и отнюдь не побежденного врага, — такова основная задача коммунистической критики.

Основанием этой работы является учение Маркса, Энгельса и Ленина. Марксизм обладает таким богатым наследством в области лите-

ратурной критики, как работы Плеханова, Меринга, Воровского, Фриче. Каждый из этих мыслителей, и прежде всего Плеханов, заложил прочный фундамент марксистского литературоведения. В защиту и разъяснение основных взглядов Плеханова еще предстоит многое проделать коммунистической критике, ибо плехановские взгляды извращаются прямо или косвенно, нередко толкуются эклектически.

Это не значит, что Плеханов был последним марксистом в литературе и после него ничего не остается делать коммунистической критике, что «плехановскую ортодоксию» можно провозгласить как догму. Плехановская эстетика является руководством в развертывании марксистско-ленинской теории, а не застывшей мертвой догмой, на потребу схоластов.

На основе плехановской эстетики В. М. Фриче и В. Ф. Переверзев поставили и разработали ряд актуальных проблем литературной науки. Оценивая происходящую сейчас дискуссию вокруг взглядов В. Ф. Переверзева, мы должны установить, что критика его позиции единственно возможна с точки зрения марксистско-ленинской ортодоксии. Выступавшие в ходе журнальной дискуссии 1928—1929 гг. за весьма немногими исключениями критиковали В. Ф. Переверзева, исходя из эклектических позиций.

Когда на защиту марксизма от Переверзева выступают Тимофеев, Цырлин, М. Григорьев, когда они критикуют Переверзева не с точки зрения ортодоксального марксизма-ленинизма, а в лучшем случае как «добросовестные» эклектики, мы не только не можем считать эту критику заслугой, но и будем давать отпор их взглядам. Критика Переверзева не должна вести нас назад к раз навсегда отброшенным мировоззрениям, не должна тащить нас в болото эклектизма. Только на основе марксизма-ленинизма может дать эффект критика работ Переверзева. Всякие поправки к марксизму, возражения, сомнения от формализма, сакулианства, биографического и психологического метода должны встречать решительный отпор со стороны диалектиков-материалистов.

Этим объясняется особенность позиции журнала «Печать и революция» в критике Переверзева, хотя, как уже указывала редакция письмом в «Правде», она не дала до сих пор критики В. Ф. Переверзева, несомненно запоздала с развертыванием этой критики.

Мы не можем в этой статье дать распространенную оценку взглядов В. Ф. Переверзева. Это дело дальнейшего анализа, дальнейшей дискуссии, остановимся лишь на некоторых пунктах.

В исследованиях В. Ф. Переверзева налицо ряд важных моментов, мимо которых не может пройти коммунистическая критика. Это установление и развитие таких содержательных категорий литературной науки как «образ» и «стиль», борьба против попыток эклектического истолкования Плеханова в пользу теории факторов, рассмотрение литературы в ее специфичности как образного мышления в отличие от мышления ло-

гического — постоянная устремленность дать социальный анализ не только содержания, но и формы художественных произведений с точки зрения единства субъекта и объекта. Монизм, спецификация объекта, материализм — таковы основные положения, на которых настаивает В. Ф. Переверзев, которые он утверждает, но в разработке которых делает ряд грубейших отклонений от диалектического материализма.

Общий и основной недостаток взглядов В. Ф. Переверзева, впрочем присущий еще в большей степени ряду современных литературоведов, коренится в недостаточной вооруженности этого исследователя диалектико-материалистическим методом. Это сказывается не только на изложении, которое грешит у В. Ф. Переверзева недостаточной точностью, но и на существе ряда положений.

Так, совершенно несомненной заслугой Переверзева является изучение художественных произведений как целостной системы, как определенного, социально обусловленного единства. Но это достижение, отвоеванное в борьбе с эклектиками, сразу же дает осечку, если единство рассматривается узко и односторонне не как диалектическое единство противоречивых элементов, а как замкнутая система — «заколдованный круг образов». Самый термин органичность, употребляемый В. Ф. Переверзевым, содержание, вкладываемое им в понятие органичность, противоречит диалектическому пониманию органичного и неорганичного, не передает специфики диалектической точки зрения, умеющей рассматривать художественное произведение как диалектическое единство противоположностей.

В противовес идеалистическому представлению о возможности различных «перевоплощений» писательского «духа» В. Ф. Переверзев выдвинул теорию «переодевания», лишь внешнего перенесения героя в другую среду. Эта теория, будучи понятой как всеобщее соотношение между классом изобразителем и классом изображаемым, неизбежно приводит к релятивизму.

«Нет перевоплощения, о котором говорят идеалисты, есть лишь перемещения в различные планы, перелицовка, переодевание единой системы образов, детерминированных единой социальной действительностью» (В. Ф. Переверзев «Проблема марксистского литературоведения», «Литература и марксизм», кн. 2, 1929 г., стр. 22).

Здесь неверно решается проблема объективности художественного познания. Настаивая в противовес различного рода сторонникам общечеловеческого характера произведений искусства на «ограниченности творческих возможностей автора», его классовой детерминированности, В. Ф. Переверзев не развивает другой стороны этого положения — возможности объективного познания, объективного отражения действительности в творчестве, как определенной ступени в движении к абсолютной истине. Считая образ «проекцией социального характера», В. Ф. Переверзев не развертывает положения о степени объективного познавательного зна-

чения образа. Ибо образ не только проекция социального характера (в особенности, если под образом понимать не один лишь образ личности, а всю систему образов природы, быта и т. п.), но в той или иной степени приближенности к объективной истине — отражение в художественном сознании внешнего мира, раскрывающегося воздействующему на него общественному человеку. В особенности неверно и вредно это учение в применении к пролетариату, классу, наиболее объективно познающему жизнь на основе своих классовых интересов. Своеобразный классовый субъективизм — таков вывод из этой теории, эклектически сочетающейся с объективизмом, чуждым революционному марксизму.

В противовес теории факторов, останавливающейся на взаимодействии, В. Ф. Переверзев настойчиво подчеркивает необходимость объяснения этого взаимодействия из материального процесса производства. Это совершенно правильное положение, однако, приводит В. Ф. Переверзева к ошибкам другого порядка. Так, в своем выступлении на конференции словесников В. Ф. Переверзев против всякого рода эклектиков выдвигал следующее положение: «Политическая жизнь ничего не может создать в образной системе литературы; и обратно литература ничего не может создать в политической системе... Тут ничего не создается, взаимодействие есть только *параллельный* ряд. Здесь есть сосуществование, здесь есть взаимная поддержка, есть единство, есть *гармония*, но здесь нет *причинной связи*».

Это положение вкорне неверно. Ибо причинная связь существует во всей взаимодействующей системе. Та или иная надстройка — следствие экономического базиса — является в то же время причиной ряда связанных с ней идеологий. Политика воздействует на литературу, может выступать причиной того или иного явления, но границы этого воздействия, его степень и его условия определяются материальным базисом общества. Следовательно наличие взаимодействия общественных явлений должно быть учтено и объяснено из единства общественной закономерности. Тем более, если речь идет о политике, наиболее универсальной форме классовой борьбы, являющейся такой стороной общественного развития, которая проникает всю общественную целостность. И теория переодевания и узкое, упрощенное понимание значения и характера взаимодействия, свидетельствуют о неправильном не основанном на диалектическом материализме решении В. Ф. Переверзевым проблемы единства субъекта и объекта в историческом процессе.

Мы должны остановиться также на ряде положений В. Ф. Переверзева, касающихся его взглядов на исторический процесс. Эти взгляды нашли свое выражение в исторических высказываниях В. Ф. Переверзева в его книге о Гоголе, и его предисловии к книге «Творчество Достоевского», уже нашедших свою оценку в ходе дискуссии.

Это неверное представление о роли дворянства имеет своим источником концепцию русского исторического процесса, чуждую марксизму-ленинизму. Предисловие В. Ф. Переверзева к книге о Достоевском дает неправильную политическую оценку мелкобуржуазных революционеров, не выделяет тех революционеров, которые, являясь революционерами мелкобуржуазного типа, были Достоевским реакционно опошлены. Являясь по характеристике самого же В. Ф. Переверзева художником упадочного мещанства, Достоевский мог воспринимать этих революционеров-народников лишь в искаженном виде.

На всех этих положениях, как и на оценке пролетарской революции и мелкой буржуазии, явно сказалось меньшевистское представление об историческом процессе и пролетарской революции. Все это не может не быть поставлено в связь и с рядом методологических пороков концепции В. Ф. Переверзева, накладывая на нее определенный политический отпечаток.

Именно поэтому система взглядов В. Ф. Переверзева не может быть взята некритически. Ошибки этой теории должны быть подвергнуты критике, должны быть преодолены. Это — основное условие создания марксистско-ленинской литературной науки, которая явилась бы острым оружием в борьбе за пролетарскую литературу.

Именно поэтому дискуссия по вопросам марксистского литературоведения приобрела обостренный характер. В наше время проблема литературной науки самым непосредственным образом связана с политическими задачами рабочего класса и его партии. *Только тот литературовед сможет правильно решать проблемы литературной науки, который будет всегда и во всем верен марксистско-ленинскому методу, сумеет понять и применить учение Ленина о пролетарской революции и диктатуре пролетариата; в своих литературно-исторических концепциях будет следовать ленинской схеме русского исторического процесса.*

На литературоведении, как и на литературной критике, неизбежно сказываются в той или иной форме политические позиции литературного деятеля. То, что литературоведческая дискуссия была перенесена в плоскость политическую, не является ее недостатком. Наоборот — это ее *крупнейшее достоинство.*

Охватывая и теоретически осмысливая все больший и больший фактический литературный материал, последовательно и решительно преодолевая всякие колебания и отклонения от марксизма-ленинизма, ни на минуту не забывая, что в первую очередь литературоведение должно служить особого рода оружием в классовой борьбе пролетариата на литературном фронте, мы сделаем нашу литературную науку достойной наименования марксистско-ленинской науки, достойной тех задач, которые ставят перед ней пролетариат и его партия на данном этапе революционного развития.

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАРОДИИ.

Е. Гальперина.

Проблема литературной пародии является в литературоведении до сих пор чем-то вроде отрасли производства, отданной в концессию формалистам. Однако выгоды, получаемые от этой концессии, столь сомнительны, что марксистскому литературоведению уже давно следовало бы наладить в этой области свое собственное производство. Данная статья представляет собой первую попытку в данном направлении, попытку, как и всякое новое производство, грешащую неизбежно большим процентом брака. Ни в какой мере не претендуя на построение теории пародии, мы хотим лишь поставить ряд вопросов, встающих перед марксистским изучением пародии, и для некоторых из них наметить пути разрешения.

Проблема пародии не является для нас одной из основных проблем литературоведческого «сегодня». Тем не менее она вдвигается в один из очень важных для нас вопросов, в проблему смены стилей, в частности смены больших стилевых — классовых формаций, соответствующей крупным классовым сдвигам. Если мы поймем пародию как этап становления стиля, как своеобразный способ его формирования, как специфическое обнаружение в литературе обостренной классовой борьбы через борьбу стилей, — тогда интерес к проблеме пародии будет оправдан, особенно принимая во внимание, что мы присутствуем сейчас при нарождении и формировании нового пролетарского стиля.

1. Пародия в поэтике формалистов.

Уже с самого начала, с момента отграничения пародии от других явлений, с определения ее, как литературоведческой категории, мы приходим в резкое столкновение с трактовкой пародии формалистами. Уделяя пародии место, по праву ей не принадлежащее, формалисты почти ничего не оставляют от самой пародии.

Исходным пунктом их понимания пародии является краеугольный камень формализма — понятие литературной эволюции, как имманентного развития формы путем автоматизации старой и появления «остра-

ненной» новой формы. Пародия выражает именно тот момент в имманентном развитии жанра, когда форма перестает ощущаться и ее пародийное обнажение, пародийный сдвиг заставляют вновь ощущать ее как таковую. Пародия, как и всякое появление нового литературного жанра, есть таким образом необходимое «остранение» старой формы. Отсюда невероятная широта явления пародии у формалистов. Вполне верно связывая пародию с явлением смены (хотя, разумеется, жанров, а не стилей), они превращают пародию чуть ли не в основной закон трансформации литературных форм. Весь процесс смены «высоких» форм «низкими» — снижение стилей — рассматривается как процесс пародизации, которая таким образом выдвигается, как наиболее яркий момент литературного движения [1]).

Но эта утрировка роли пародии дается формалистами не только в плане литературного развития. Ведь самый спецификум художественного произведения состоит для формалиста в том, что материал должен быть «остранен» для того, чтобы ощущаться как литературный факт: — «нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, где она находится» (Шкловский). Но ведь именно это в сильнейшей степени и делает пародия. Более того, самыми «остраненными» произведениями будут те, в которых не только введены новые формы подачи материала, но которые «педалируют», подчеркивают самое строение, самую конструкцию произведения. Обнажение процесса деланья вещи, ее конструкции и есть условие ее воздействия, ее художественности. Но где же сильнее подчеркнута конструкция произведения, чем в пародии? Именно поэтому для поэтики формализма, конструктивной par excellence, пародия является одним из излюбленнейших предметов исследования, своего рода квинт-эссенцией художественного произведения: «Комическое, гротескное, пародийное всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть может, сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма, как система определенных художественных приемов» (Эйхенбаум, «Некрасов»).

Недаром же Шкловский доходит до чудовищного утверждения, что пародийный роман «Тристрам Шенди» Стерна «самый типичный роман всемирной литературы». Если для непосредственного восприятия пародия есть какой-то необычный, «извращенный» тип литературного произведения, то для формализма пародия типичнейшее художественное произведение, в котором все его моменты доведены до обострения.

Из этого формалисты делают дальнейшие выводы. Если пародийность романа состоит по Шкловскому в том, что «в нем педалировано самостроение романа, осознание формы путем ее нарушения и составляет содержание романа», то смысл и сущность пародии будет не борьба стилей, не нападение одного стиля на другой, но самодовлеющая *игра* кон-

[1]) Эта трактовка наиболее ярка в статьях Эйхенбаума о Некрасове, Пушкине, Толстом и О. Генри в сб. «Литература».

струкцией. Это и утверждает Томашевский, говоря, что «иногда пародия, не преследуя целей сатиры, развивается, как свободное искусство обнаженного приема» («Поэтика») [1]). Отсюда для формалистов следует, что комический момент для пародии не обязателен.

Раздвигание рамок пародии до общей трансформации жанров и выдвижение пародии как наиболее типического литературного явления слишком явно и непосредственно связаны с порочностью основ формализма, с теорией имманентного отталкивания и теорией «остраненной» конструкции, — и в данной связи особой полемики не требуют. Но на «обнажении приема» и вопросе о комизме в пародии необходимо остановиться.

Смешивая в одно обнажение конструкции произведения и пародийность, формалисты смешивают явления глубоко различные по своей сущности, по своей функции, по своему социальному содержанию. Обнажение приемов создания произведения, выпячивание литературности его, особого литературного плана — это одна из возможностей утрированно формального искусства, искусства, культивирующего технику, как нечто самодовлеющее. Цель и смысл таких произведений лежат в них самих, в эстетском смаковании неожиданной, подчеркнуто-утонченной формы. Это явление возникает обычно всегда как явление социального распада, как результат асоциальности классового сознания. Точную аналогию этому явлению в области науки о литературе представляет сам «конструктивный» формализм как явление социального загнивания. Примером совпадения этих моментов может служить научное и художественное творчество В. Каверина, Шкловского и т. д. Совершенно другое явление представляет пародия. Пародия в высшей степени далека от самодовлеющего эстетского гурманства. Смысл *основных видов* пародии — всегда компрометация чужого литературного стиля, острое осознание его враждебности и — что самое важное — его *комическое* осознание. В противоположность формализму мы считаем комизм специфическим моментом пародии, одной из ее определяющих сторон. Вместо *пародии-игры* для нас существует *пародия — стилевая борьба* как бессознательное, а часто и вполне осознанное выражение борьбы *социальной*.

Мы не стремились дать систематическую критику положений формализма о пародии, нам важно было показать, что они тесно связаны с порочностью всей системы [2]). Поэтому марксистская теория пародии может быть построена не путем механического подведения под заимствованные у формалистов положения «социологических фундаментов», но путем развития в данной области исходных пунктов марксистского литературоведения.

---

[1]) Ср. также статью Эйхенбаума о Генри, в которой парадоксальность композиции Генри рассматривается как признак пародийной новеллы.

[2]) Выгодное впечатление производит из работ формалистов лишь работа Тынянова «Достоевский и Гоголь», о которой речь ниже.

2. Отношение пародии к жанру и стилю.

При определении места пародии в литературоведении прежде всего встает вопрос об отношении пародии к категориям жанра и стиля. Для формализма, для которого жанр, а не стиль, является основной категорией, дело шло о борьбе жанров, о пародии на жанры и о самой пародии как новом жанре. Для нас основной категорией является классовый стиль, и пародию мы понимаем как борьбу стилей, как пародию на стиль. Пародийность всегда направлена на стиль в целом, а не на один из его жанров, хотя она и осуществляется в пределах одного жанра, выбирает данный жанр как наиболее типическую и потому уязвимую форму проявления враждебного стиля. Пародизация стиля осуществляется и может осуществляться только через пародизацию жанра. Забегая вперед, мы можем определить пародию как вид сатиры, как сатиру на литературный стиль. Тем самым мы рассматриваем ее как борьбу стилей, и сама пародия становится раньше всего *моментом стиля*, частью пародирующего стиля. Конкретная пародия обращает нас прежде всего к тому стилю, к которому она принадлежит, из которого она сама исходит [1]). В этой плоскости проблема пародии становится конкретной социологической проблемой данного определенного классового стиля в его жанровых разновидностях, т. е. проблемой литературно-исторического порядка. В данном же случае нас интересует проблема пародийности как таковой. Ограничивая вопрос конкретными пародийными жанрами в пределах конкретных стилей, мы не решаем вопроса, уклоняемся от решения проблемы пародийности как таковой и ее специфической структуры.

Но можно ли говорить о пародии вообще, как о жанре? Определение пародии, как сатиры на литературный стиль, исходит из принципа *тематического*. Но принцип тематики сам по себе никоим образом не может служить основанием деления на жанры. Категория литературного *вида* (роман, новелла, драма, поэма и т. д.) имеет свое raison d'être, с одной стороны, именно как *основа* жанрового деления. С другой стороны, в скрещивании этих видов с конкретными стилями и получаются жанры как определенные конкретно-исторические явления. Говоря о скрещивании, мы понимаем его не как наполнение некоего абстрактного вида конкретно-стилевым содержанием, а как проявление данного классового стиля через различные литературные виды. Такие, исторически понятые, социально определенные жанры — нужная категория литературоведческого анализа. Ценность же таких понятий, как «спортивный роман», «любовная поэма», получившихся в результате скрещивания видового признака (роман, поэма) с выхваченным из стилевой целостности моментом

[1]) Только формалистическим игнорированием пародии как явления стиля можно объяснить, что для В. Виноградова (Этюды о стиле Гоголя) пародии на Гоголя обращают его к *пародируемому* стилю (вернее жанру), самый же стиль пародии остается на втором плане.

тематики, или даже — как в понятиях «психологический» роман, «комическая новелла» — моментом содержания образов, в высшей степени сомнительна. Такое понятие лежит фактически вне стиля, т. е. вне классовой закономерности, и в то же время не обладает общими структурными признаками вида.

Следует ли из этого, что пародия, также основанная на тематическом признаке, не имеет также права на существование в литературоведении, подобно «спортивности», «психологичности» и т. д.? Разрешение этого вопроса, думается нам, должно исходить из необычайного своеобразия этой пародийной тематики. В самом деле, тематикой пародии является открытая борьба в пределах литературного произведения двух литературных стилей, путем комического осознания чужого стиля. Своеобразие заключается здесь в том, что эта литературность в сочетании с явлением комизма делает тематику пародии конструктивной по своему существу. Ее тема в конструкции и конструкция в теме. Самый характер этой конструкции выяснится в дальнейшем. Здесь нам важно то, что от всех явлений, определенных по тематическому признаку, пародия отличается чрезвычайной определенностью, четкостью и постоянством своей конструкции. В этом сращивании тематического и конструктивного момента в пародии и лежит причина большой трудности в квалификации пародии, как жанра, вида, или какого-то стилевого явления. Пародия, конечно, не является таким видом, как роман или новелла, которые основаны только на признаке структуры, хотя бы по одному тому, что она перекрывает все виды, может встречаться во всех видах (пародийный роман, пародийная новелла и т. д.), но она представляет собой явление, очень близкое к литературному виду, какое-то промежуточное явление между литературным видом и определенной литературной темой (сатирой на литературный стиль).

Возможно ли, определив место пародии как явления, близкого литературному виду, наметить некоторые возможности социологии пародии? Конечно литературный вид как «понятная абстракция» лежит вне социологии в том смысле, в каком мы говорим о классовой обусловленности, классовом содержании стиля. Но если успокоиться на этой вневременности литературных видов, то они из «понятных» абстракций обратятся в абстракции ненужные. Нужно вскрыть, нет ли некоторой социальной закономерности в процессе использования конкретными классовыми стилями литературных видов, в данном случае пародии. Этот момент, когда литературный вид стоит на грани соприкосновения с стилевой, классовой конкретностью, и является наиболее интересным моментом его теории.

Какие же пути могут быть намечены для социологии пародии? Этих путей два: с одной стороны, исходя из пародии как вида сатиры, а сатиры как особого вида комического, искать социологию сатиры вообще. С другой стороны, конкретное исследование роли пародии в истории литературы приводит к социологическим выводам о роли пародии на определенных ступенях развития стилей.

3. Пародия и сатира.

По отношению к сатире как одному из видов комического можно говорить о моменте социальной враждебности как ее основе. Сатирическое изображение предполагает осознание явлений не только смешными, но смешными и враждебными одновременно, достойными осуждения. В объекте смеха существенная черта — его бессилие, беспомощность, внутреннее вырождение. Поэтому хотя сатира, конечно, может использоваться различными классами, но наиболее часто она бывает направлена со стороны социально молодых классов или социально прогрессивных оппозиционных групп по отношению к явлениям отмирающим, косным, устарелым [1]). История комедии показывает, что в большинстве случаев комически воспринимается старое, косное со стороны поднимающегося нового, передового, на фоне новой психики.

Комизм доводит явление до абсурда, смысл комизма в *абсурдизации*. Последняя достигается приемом противоречия, сущность которого всегда подмечалась исследователями [2]). Явление становится комичным, если оно переносится в чуждую ему среду, в чуждую ему систему; так, абсурдизация старого достигается контрастным смешением старого с новым, ибо именно на фоне нового старое может восприниматься как отжившее. При таком перенесении исчезает внутренняя мотивировка явления, его присутствие в новой системе обессмысливается, приводится к абсурду — в результате получается комический эффект. Комической является та механичность, с которой связываются чуждые друг другу явления. Это противоречие двух чуждых друг другу комплексов явлений можно считать основным приемом комического.

Вторым по значению является в комизме прием абсурдизации путем простого преувеличения, которое можно наблюдать на карикатурном портрете. Почему этот прием является второстепенным? Потому что он осмеивает явление, не противопоставляя ему своей системы, не противопоставляя своих принципов подчеркнуто, а лишь в скрытой форме. Поэтому наиболее серьезные, наиболее глубокие виды социального комизма идут обычно по первому пути, в то время как легкий комизм так часто использует прием простого преувеличения.

Эти основные моменты комического характерны для сатиры вообще, а следовательно и для литературной пародии как ее вида. Пародия есть всегда вид *комической* литературы — пародийный роман тем самым роман

---

[1]) Ср. у Бергсона («Смех») в его идеалистической концепции комического как механического, интересную социологию смешного как общественно-косного.

[2]) Таковы понятия: «несоответствия», «неожиданности» (Слонимский), «отсутствие мотивировки» (Виноградов), «интерференция комплексов» (Бергсон) «несоответствие между серьезным впечатлением и позднейшим комическим срывом» (Volkelt) и мн. др.

комический и т. д. Отсюда, между прочим, ясно, что пародия не может проявляться в тех литературных явлениях, которые по своей тематике, по содержанию образов и характеру их взаимоотношений противоречат комизму пародии, т. е. не может быть пародийной трагедии и т. д. Поэтому неправ Тынянов, когда, игнорируя важность комизма для пародии, считает, что «комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности... Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия» («Достоевский и Гоголь», стр. 48). Здесь упускается, что не существует комической трагедии, но может существовать лишь комическое осознание трагедии, т. е. пародия на трагедию.

Как вид сатиры пародия имеет с последней целый ряд общих черт — комизм и вытекающие из него приемы контрастной абсурдизации и преувеличения. Далее, пародии как сатире свойственны присущая комическим образам апсихологичность, отсутствие глубокого психологического наполнения, своего рода «плоскостность» изображения. Однако смешивать пародию с сатирой вообще — нецелесообразно, ибо не дооценивается специфическая тематика, литературность пародии. Разграничение этих двух видов сатиры — сатиры на литературный стиль, т. е. пародии, и сатиры на общественные явления и характеры, на данные исторические личности и т. д., входящие в понятия сатиры как таковой и памфлета, — не всегда легко, но тем не менее необходимо. Так, напр., невозможно смешивать с пародией встречающиеся у Достоевского памфлеты на Тургенева (образ Кармазинова в «Бесах») и на Гоголя (Фома Опискин в «Селе Степанчикове»). Последнее было сделано Тыняновым. Однако в «Бесах» мы видим как раз сопровождение памфлета подлинной литературной пародией, ибо «Mercі» пародирует литературное произведение — тургеневское «Довольно».

Из социального смысла пародии и сатиры как орудия классового нападения следует и естественность их одновременного появления в классовом стиле. Процесс самоопределения класса идет часто одновременно и по линии отталкивания от стиля враждебного класса и по линии непосредственной критики его социальных взаимоотношений, типов и т. д. На примере французского буржуазного реалистического стиля XVII в. видно отчетливо, как рост буржуазного сатирического романа сопровождается необычайным расцветом пародийных форм, отталкивающихся от «высоких» стилей аристократии. Более того, чрезвычайно часто сатира и пародия идут рука об руку в одном и том же литературном произведении, — таков, напр., «Дон-Кихот» Сервантеса, совмещающий в себе пародию на литературный стиль рыцарского романа с сатирой на мелкое дворянство (гидальгию) как вырождающегося социального носителя этого литературного стиля. Такое произведение является одновременно сатирой и пародией, и его изучение должно соединять эти два момента. Бывают случаи, когда чрезвычайно трудно определить, является ли момент, посредством

которого достигается компрометация, моментом литературного стиля или моментом быта, является ли, напр., латинская лексика в многочисленных пародиях средневековья моментом, свойственным литературному *стилю* духовенства или *быту* осмеиваемых монахов. В первом случае это явление приходится рассматривать как пародию, во втором — как сатиру.

Нужно указать еще на одно литературное явление, стоящее на грани сатиры и пародии. *Сатира* не только использует пародию, сохраняя ее специфичность как пародии, как это встречается, напр., в «Бесах» Достоевского. Иногда сатира использует явление очень близкое к пародии, но теряющее все-таки пародийную специфику в смысле дискредитации враждебного *стиля*. Это так называемая «общественно-сатирическая» или «политическая» пародия. В основе такого произведения лежит сатира, осмеяние общественно-политических и бытовых, а не литературных явлений. Эта форма направлена на эти явления непосредственно, а не через направленность на литературный стиль. Но для их осмеяния используется литературная форма, сама по себе, как литературное явление, протеста не вызывающая. Таким образом социальная борьба не выражается здесь, как в подлинной пародии, *через* борьбу стилей, но лишь *косвенно* использует литературные моменты. Используемая литературная форма сама по себе «равнодушна» к осмеянным общественным типам или явлениям. Выбор этого литературного средства, основанный обычно на внешнем сходстве положений, относительно «случаен». Так, напр., в приводимых Арго (в книге «Политическая пародия») пародиях, использующих гейневскую «Сосну», сатира на политическую реакцию после 1905 г., на русских эмигрантов или белых генералов пользуется чисто внешним моментом контраста и тяготения одного полюса к другому «Сосны», т. е. пользуется внешней схемой, не имеющей внутреннего родства с осмеиваемыми явлениями. Эта форма — вид сатиры, находящийся на грани пародии,— конечно, не должна браться в основу изучения пародии, которое должно начинаться с наиболее четких, ясных и типичных ее видов.

4. Структура пародии.

Нам думается, что сущность основного вида пародии лежит в слиянии социального момента — борьбы со стилем чужой, враждебной социальной группы — с моментом структурным, связанным с принципами комизма, так же как и в борьбе с литературным стилем как таковым. Именно из того, что пародия всегда является моментом конкретного стиля, противопоставляющего себя пародируемому стилю, и следует тот вывод, что в пародии никогда не может быть дан только чужой, пародируемый стиль, но всегда дан, а в большинстве случаев и непосредственно подчеркивается и свой. Это следует понимать не только так, что само комическое заострение чужого стиля есть уже проявление стиля своего, но и в том прямом смысле, что пародия в большинстве случаев противопоставляет пародируемому стилю элементы своего стиля в явном и подчерк-

нутом виде. Пародия появляется как момент стиля тогда, когда он уже осознал себя как стиль, когда он противопоставляет пародируемому стилю себя как осознанную систему своих характерных черт.

Комическое противоречие в применении к пародии заключается в искусственном и намеренном внедрении элемента или нескольких элементов чужого, осознаваемого враждебным стиля в систему стиля пародирующего. На возможность такого приема указывал уже Тынянов [1]). Определения пародии в старых словарях, говорящие о «веселом содержании в высоком стиле» или «высоком содержании в низкой форме», эти определения подмечали то же самое — противоречие одних элементов пародийного произведения с другими. Такое внедрение стилевого элемента в несвойственную, органически чуждую ему стилевую среду и дает его абсурдизацию. Таким образом комический эффект заложен в самой природе этого противоречия, этого противопоставления.

Прием противоречия может комбинироваться и с преувеличением, с подчеркиванием, с намеренным искажением самих вносимых чужих элементов. Но важно отметить, что это совершенно необязательно, что в основном *прием противоречия элемента в системе* может быть достигнут перенесением его в точно таком виде, в каком он существовал в системе пародируемого стиля. Самое существование его на фоне чужой системы делает его бессмысленным, заставляет его ощущаться комическим. Противоречие двух систем вовсе не должно подчеркиваться во всех планах произведения. Совсем необязательно, чтобы в системе образов, в композиции и в лексике и т. д. была налицо явственно подчеркнутая контрастность обеих стилевых систем. Для достижения пародийного эффекта достаточно внесения одного компонента пародируемого стиля; важно лишь, чтобы он был одним из характернейших, отличных от пародирующего стиля моментов, чтобы он легко вызывал ассоциативно всю свою стилевую систему. Мы говорим все время о компрометации *элемента* чужого стиля в пародирующей системе. Но такое обозначение, конечно, чисто условно. Только с точки зрения рассмотрения стиля как некоторой суммы, совокупности приемов, можно подходить к пародии как к абсурдизации данного приема, как это делают формалисты. С точки же зрения стиля как органической системы элементов, выражающей классовое содержание, понятие абсурдизации приема совершенно незаконно. Ведь речь идет не о борьбе пародирующего стиля с данным отжившим *приемом*, но о его борьбе с чуждым, враждебным *стилем в целом*. Как пародия на жанр рассматривалась нами как форма проявления пародизации стиля, так и видимая абсурдизация некоторых элементов чужого стиля является способом, в котором осуществляется борьба с этим литературным стилем в целом. Количество непосредственно вводимых элементов чужого стиля

[1]) «Достоевский и Гоголь»: «Механизация словесного приема может быть проведена... через оторванность от подобных и соединение с противоречащими приемами» стр. 23—24.

колеблется, и в соответствии с этим колеблется и подчеркнутость, сила выявления элементов самого пародирующего стиля. Это не значит, что при какой-то степени слабости выявления последних пародия перестает быть явлением пародирующего стиля. Это значит лишь, что степень показа характернейших моментов пародирующего стиля сведена до минимума, что он больше всего проявляется здесь в *отношении* к чужому стилю, в характере показа *его* элементов. Если, напр., в «Дон-Кихоте» Сервантеса пародийный образ рыцарского романа дан на контрастном фоне чрезвычайно полно и ясно развернутой системы буржуазно-плутовского романа, являющегося в данном случае субъектом пародии, то в противоположном структурно случае, как, напр., в пародийной лирике Гейне, моментом, раскрывающим пародийность стихотворения, служит иногда только знаменитая ироническая концовка — pointe.

Мы говорили, что средством компрометации чужого стиля в целом может быть один момент его — лексика, образ, композиция и т. д. Это один, крайний случай пародийной структуры. Такова, напр., пародийность макароннческой поэзии, которая достигается чрезвычайно элементарным внедрением лексических образований чужого языка (связанного со стилем чужой классовой группы) в пародирующий стиль. Очень часто средством пародии берется чужая композиция. Такова, напр., у Стерна в «Тристраме Шенди» пародизация введения разнообразного материала, свойственного авантюрной композиции, путем использования последней для семейно-бытового романа. Однако это именно крайний случай, ибо введение одних моментов неизбежно влечет за собой введение других. Так, напр., в «Дон-Кихоте» введение пародийного образа вызывает, хотя и в минимальной степени, введение лексики и пейзажей, свойственных рыцарскому роману, и таким образом частично переносит пародийный контраст из основного для данного случая плана — системы образов — в другие планы романа. Прием «противоречия элемента в системе» присущ пародии как таковой, но *выбор* этого элемента, его качество, способ его связи с пародирующей системой, все это ограниченно исторически и классово, ограниченно самим содержанием пародирующего стиля.

Другой крайней формой пародии, стоящей на другом конце пародийной структуры, является пародия, оперирующая приемом преувеличения чужих элементов, не противопоставляя их чуждым для них элементам пародирующего стиля. В действительности же, преувеличивающая пародия есть только своеобразная модификация того же приема противоречия элемента в системе. Если пародию рассматривать в контексте всего пародирующего стиля в целом, тогда моменты чужого стиля в преувеличивающей пародии ощущаются как элемент в чужеродной среде всего пародирующего стиля. Но и в самой преувеличивающей пародии почти всегда имеются некоторые открытые моменты диссонанса — рефрен, или ироническая концовка, или какая-нибудь мелкая деталь, сразу обнажающая критическое отношение к взятому под обстрел стилю. Но и самый

принцип преувеличения, гипертрофии до абсурда есть по существу взятое в скрытом виде противоречие пародирующего и пародируемого стилей, ибо в комической гипертрофии подразумевается обратное отношение данным явлениям в стиле пародирующем.

Комбинация приемов преувеличения и противоречия весьма обычна в пародии. Прекрасный пример представляет уже упоминавшийся «Тристрам Шенди». Чудовищная гипертрофия «композиции отступлениями» дает особенно яркий комический эффект именно при перенесении ее в систему семейно-бытового романа.

Говоря об этих основных моментах пародийной структуры, нужно отметить еще один метод компрометации чужого стиля, метод, не являющийся ее необходимой принадлежностью, но часто употребляющийся для усиления абсурдизации. Пародия часто не удовлетворяется теми возможностями, которые заложены в самой ее структуре. Мы говорим о введении в пародию литературного материала, обнажении литературной борьбы уже не в форме абсурдизации «элемента в системе», но в виде непосредственного и прямого осуждения и издевательства над пародируемым стилем, которое выражается или в речах персонажей пародии или в их соответствующих действиях. Общеизвестным и ярким примером может служить знаменитая сцена сожжения рыцарских романов в «Дон-Кихоте», где целому ряду представителей этого стиля дается уничтожающая характеристика персонажами, представляющими несомненно субъект данного в этом произведении стиля. Сцена сожжения, как и многочисленные литературные высказывания в «Дон-Кихоте», является, конечно, приемом пародии, тем не менее приемом, не составляющим специфичности пародийного произведения, ибо большинство пародий не использует такое *непосредственное* нападение на чужой стиль. Это прием подсобный, огрубляющий пародию, но и обостряющий ее.

5. Органичность пародии. Форма и содержание в пародии.

Мы рассматривали структуру пародии в связи с приемами комического. Основой этой структуры оказалось противоречие элементов пародируемого стиля к системе пародирующего, элементов, как бы замещающих в пародии весь враждебный стиль в целом. Основным вопросом, возникающим при рассмотрении структуры пародии, становится, естественно, вопрос о том, действительно ли пародия расщеплена на два контрастных плана, является ли она в отличие от обычного литературного произведения примером своеобразной неорганичности. Мы говорили все время об элементах *чужого* стиля, внесенных в стиль пародирующий. Но могут ли существовать в произведении одного стиля элементы другого? Если такая терминология условно допустима для *описания* пародийной структуры, то она не должна скрывать того, что *все элементы пародии*,

все пародийное произведение в целом является выражением создавшего его стиля. Для формалиста приемы чужого стиля, перенесенные в другой стиль с целью пародизации, остаются как второй план, не смешивающийся с планом самого пародирующего произведения. Такова концепция двух планов у Тынянова: «За планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, их смещение». На самом деле никаких двух планов в пародийном произведении нет, а есть только один план, внешне противоречивый и внутренне органичный. Втянутый в чужую стилевую систему элемент другого стиля лишь внешне сохраняет свою самостоятельность, свою изолированность. Поэтому пародия *внешне* представляется как некая сумма разнородных и контрастных приемов. Но ведь это только внешний характер пародийной структуры. Имитация чужого стиля всецело подчинена той единой направленности, которая характеризует пародийное произведение. Здесь мы подходим к проблеме формы и содержания в пародии.

Пародия как литературное произведение с противоречащими друг другу формой и содержанием — это наиболее старое и наиболее обычное определение. Понималось оно обычно как противоречие тематики (содержания) и языка (формы). Во-первых, этот случай является лишь одной из возможных комбинаций пародийного противоречия, во-вторых, мы, конечно, не можем согласиться с таким пониманием формы и содержания, поскольку каждый план и момент произведения выражают социальное содержание. Возможно и другое понимание соотношения формы и содержания в пародии в смысле противоречия всей структуры произведения, якобы взятой из старого стиля, с тем новым смыслом, новым содержанием, которое вкладывается в нее пародизацией. Но и это неверно. И здесь, во-первых, берется только один вид пародии (пародия подчеркивающая), а, во-вторых, и здесь нет противоречия старой формы и нового содержания, ибо старая форма, пародийно подчеркнутая, это уже не старая форма, а новая, совершенно специфическая и соответствующая своему содержанию.

Каким же образом нужно понимать соотношение формы и содержания в пародии? Для этого нужно выяснить, что представляет собой содержание отдельного пародийного произведения. Нужно отправляться от понятия содержания отдельного художественного произведения как данного классового сознания не в полном его выражении, но в его части, в определенной направленности его устремлений на определенные объекты действительности. Тогда неотъемлемым и необходимым моментом *содержания* пародии будет стремление (проблему его сознательности мы оставляем в стороне) скомпрометировать чужой литературный стиль, а через него чужую социальную группу. Если бы это содержание проявилось в соответствующей стилевой системе, свойственной данному классовому сознанию, точно так же как и во всяком другом произведении данного

стиля, то такая форма была бы совершенно неадекватна этому *специфическому содержанию*. Во внешней же неорганичности, приводящей к комической абсурдизации чужого стиля, пародийное содержание находит свое *органическое и адекватное* проявление. Отсюда пародийное противоречие есть противоречие внешнее как проявление специфического содержания.

Настаивать на определении сущности пародии как противоречия между формой и содержанием можно только, механически рассматривая произведение как сумму приемов. С этой точки зрения в пародии действительно будет противоречие между приемом, рассматриваемым как изолированное чужеродное тело, и социально психологическим содержанием произведения в целом как явлением другого стиля. Но введенный прием вовсе не есть форма, он даже не *часть* формы, стоящая *рядом* с другими, ибо все дело в том, что *взаимоотношение противоречия между чуждым элементом и системой само составляет специфическую систему*, систему, внешний контраст которой не мешает ей быть единой. Вот эта контрастная система в целом, понимаемая именно как необходимая, вместе с тем противоречивая система, и представляет собою форму пародийного произведения и вся она в целом проникнута и наполнена соответствующим ей специфическим содержанием.

В подчеркивающей пародии, оперирующей методом преувеличения, казалось бы, момент формы и содержания должен решаться иначе, — ведь здесь классовый стиль дискредитирует противника, не выявляя непосредственно целиком своей системы. Но мы уже выше указывали, что это лишь скрытое выражение того же противоречия в виде противоречия между якобы взятой здесь *целиком чужой* формой и вкладываемым в нее новым содержанием. Вопрос решается здесь принципиально так же, как и в первом случае.

Соотношение формы и содержания в пародии встанет еще более четко, если мы сравним «противоречивость» пародии с явлением, ей во многом родственным, а именно с неорганичностью художественного произведения, появляющегося в период становления стиля, когда новое содержание не нашло еще адекватной ему формы и в процессе ее нахождения частично использовывает форму, ему несоответствующую. Такое заимствование неорганично по самому своему существу, — здесь действительно есть противоречие формы и содержания, ибо здесь нет никакой обусловливающей эту неорганичность специфической направленности. И как всегда противоречие формы и содержания проявляется здесь в самой форме, в виде противоречивости и неслаженности ее моментов. В пародии же ее видимая неорганичность есть *внешняя контрастность* элементов формы. Различие этих явлений обрисовывается особенно остро на моменте их художественности. Почему в первом случае сосуществование разнородных элементов формы воспринимается не как комически-пародийное, а как нехудожественное? Именно потому, что в нем нет того

внутреннего единства, на основе которого вырастает эта внешняя контрастность. Наоборот, имеющая комический эффект внешняя контрастность пародии не обусловливает ее нехудожественности. Наибольшая контрастность пародии, вызывая наибольшую абсурдизацию, является для нее и предельной художественностью. Чем сильнее внешняя «противоречивость» и «неорганичность» пародии, тем полнее и адекватнее проявляется в них ее содержание.

6. Пародия как момент формирования стиля.

Выше мы сравнивали пародию с неорганическими формами становления стиля с точки зрения их структур. Еще большее значение имеет их сопоставление как этапов формирования стиля. Конкретно-исторические явления пародии в мировой литературе нескольких веков, начиная еще от истоков Возрождения, т. е. пародии эпохи формирования буржуазного стиля, показывают с большой убедительностью, что пародии с наиболее яркой литературной и социальной направленностью, наиболее крупные пародии в истории литературы суть пародии, в качестве субъекта которых выступает молодой класс. В эту эпоху появление пародий шло внешне параллельно процессу формирования буржуазно-реалистического стиля, в действительности же было стороной этого процесса. Начиная со средневековья, в самых истоках буржуазный реализм уже сопровождается массовыми пародиями; расцвет итальянской реалистической новеллы в эпоху Возрождения идет параллельно с пародиями на рыцарскую поэму (Пульчи), с рождением итальянского бурлеска. XVII век — век утверждения реалистического, плутовского и сатирического романа буржуазии — сопровождается бурным расцветом пародийной литературы («Дон-Кихот», французский бурлеск и т. д.). Через пародии XVIII в. (Вольтер, Стерн) запоздалое развитие буржуазного реализма в Германии дает пародийное творчество Гейне. Далее, поскольку в основном формирование буржуазного стиля закончилось к средине XIX в., конец XIX в. и XX в. отмечены исчезновением крупных «мировых» пародийных произведений; лишь изредка появляются пародии-шутки без ясной социальной направленности. Процесс формирования буржуазного стиля в русской литературе также сопровождается пародиями со стороны разночинских стилей на дворянские (пародии у Некрасова, Достоевского, пародии на Фета и др.).

Мы думаем, исходя из этого, что наиболее частым и имеющим, быть может, наибольшее значение для литературного развития явлением пародийности следует считать пародии стиля нового класса на стиль класса отживающего. Аналогичную социальную роль играют иногда и пародии классов, находящихся на новом этапе развития, по отношению к стилю, выражавшему их прежний, устаревший этап (Пушкин). Мы не отрицаем и фактов пародии со стороны отживающего класса на стиль класса восхо-

дящего (Аристофан, Свифт), но мы говорим лишь о преобладающей роли в развитии литературных стилей.

Пародия молодого, восходящего стиля использует обычно основную структурную форму пародии, прием «противоречия». Молодой класс не может, отталкиваясь от старого стиля, не противопоставлять ему подчеркнуто свою новую стилевую систему. Однако новый стиль отталкивается от отжившего, классово враждебного не в самом начале своего становления. Он не ищет себя, пародируя старый. Наоборот, такая острая, комически подчеркнутая литературная борьба становится возможной лишь на том этапе развития молодого стиля, когда он уже осознал себя, когда он стал «стилем для себя», и противоречия своего и отжившего стилевого канона им уже осознаны. Это по преимуществу тот период развития стиля, когда он еще не стал господствующим, когда он еще ведет острую литературную борьбу с господствующим, но уже умирающим стилем, но когда он уже вполне определился как стиль. В определении этого этапа, а тем самым и роли пародии имеет большое значение сопоставление пародии и периода неорганического заимствования в развитии стиля. Эти явления сменяют друг друга, как этапы на пути роста стиля. Вначале, еще не находя адекватных форм проявления, стиль прибегает к помощи чужих форм, заимствованных нередко у прямо враждебных стилей, даже противоположных по своему классовому содержанию, поскольку они являются господствующими стилями. Но в процессе роста стиля, с осознанием и выработкой своей стилевой системы, он осознает враждебность чужого стиля. Признаком этого созревания, самосознания и будет появление пародии, которая может играть значительную роль в этом процессе. Достигнув господства, стиль уже не нуждается в пародии — типичном явлении перехода стилевых сдвигов. Процесс, аналогичный схематически данному здесь, может происходить и в пределах творчества писателя, поскольку писатель выражает в эволюции своего стиля эволюцию всего классового стиля в целом. Такую роль играли, напр., пародии в творчестве Некрасова; его пародии на дворянскую лирику, в частности на Лермонтова, были таким отталкиванием от дворянских стилей со стороны разночинского стиля, который заимствовал их на раннем этапе своего развития. В творчестве Достоевского аналогичный процесс обнаруживается по отношению к стилю Гоголя.

Возможно, однако, что развитие определенного стиля задерживается по объективным причинам, заложенным в исторических условиях данного бытия. В таких случаях пародия не расчищает пути, не создает предпосылки дальнейшего развития. Творчество писателя как бы застывает на пародийном этапе. Тогда пародийное отталкивание от враждебного и отживающего класса сливается с притяжением к нему же. Получается тип *невыдержанной, раздвоенной* пародии, социальный смысл которой лежит в объективной слабости предпосылок развития данного класса, а следовательно и его стиля. Редкий и парадоксальный пример социаль-

ного загнивания молодого класса представляет Сервантес. Выражением бессилия, задержанного социального развития буржуазии является такое же раздвоенное пародийное творчество Гейне.

7. Пародия и формирование пролетарского стиля.

Итак, роль пародии как литературного вида в процессе формирования стиля состоит в отталкивании и преодолении чужого стиля. Мы видели, что в процессе формирования буржуазного реалистического стиля пародия играла значительную роль, получая особое значение в эпохи больших стилевых (а следовательно и классовых) сдвигов. Далее, мы пришли к выводу, что пародия появляется на том этапе, когда стиль преодолевает начальный этап своего развития, когда он становится «стилем для себя».

Из этих положений нужно исходить при оценке роли пародий для развития пролетарского стиля. Эта оценка на данном этапе еще очень затруднена тем, что пролетарский стиль находится в стадии своего высвобождения из пут старого, только на наших глазах осознает себя как стиль. Поэтому тот факт, что до сих пор мы не видели крупной пролетарской пародии, хотя и подтверждает наши выводы, но еще не предопределяет отсутствия этой пародии и в будущем. С другой стороны, появление таких форм пародии, как пародии Архангельского, по преимуществу пародий-шуток, не имеющих четкой социальной направленности, поскольку они совершенно «равнодушны» в выборе объекта и приближаются часто к стилизации, — их появление, конечно, не говорит в пользу неизбежности пародии как орудия литературной борьбы пролетарского стиля. Поэтому можно высказать лишь общие соображения.

Прежде всего нужно остерегаться от напрашивающейся аналогии поднимающегося реалистического пролетарского стиля с формированием стиля молодого буржуазного реализма, как и вообще от перенесения форм развития одного стиля на другой. Какие бы соблазнительные и внешне убедительные аналогии ни проводились бы между одинаковыми этапами развития класса и стиля, они не могут иметь обязательности закона. Стиль каждого большого класса развивается по законам, заложенным в его собственном бытии.

Огромную роль играет здесь явление неравномерности развития надстроек, заключающееся в том, что идеологии, как различные формы классового сознания, не развиваются равномерно; что классовое сознание не проявляется на данной ступени с одинаковой силой и яркостью во всех идеологических формах, находя свое наиболее законченное выражение в одних и проявляясь гораздо слабее в других. И не только самый *характер* проявления классового сознания, но и то, в *какой именно форме* оно находит свое, наиболее ему свойственное воплощение, определяется исторической спецификой классового бытия.

Чем отличался процесс формирования буржуазного стиля от процесса формирования стиля пролетарского? В поднимающейся буржуазной культуре пропорциональность между развитием политической и художественной идеологии часто решалась в пользу последней. Для пролетарской культуры мы имеем пока обратную пропорциональность — отставание образного сознания от чрезвычайно развитой и богатой политической идеологии. Ибо только в ходе пролетарской революции создаются предпосылки для глубокого развития *всех* сторон пролетарской культуры.

Из этих общих положений следуют некоторые выводы и для интересующего нас вопроса о пролетарской пародии. Исходя из общего отставания художественных идеологий в пролетарской культуре, мы думаем, что *литературная борьба*, составляющая основу пародии, занимает меньшее место в тематике пролетарского стиля, чем она занимала в развитии стиля буржуазного. Как это нужно понимать? Конечно не в том смысле, что сама литературная борьба не играет у нас большой роли. Дело в том, что если у поднимающейся буржуазии в силу развитости художественной идеологии *классовая борьба* часто осознавалась как *борьба литературная*, борьба литературных стилей, то у нас сейчас *литературная борьба стилей* чрезвычайно остро осознается как борьба общественная, *борьба классовая*. Поэтому в будущем развитии пролетарской литературы шансы *сатирического* изображения вообще и пародии как формы *стилевой* борьбы — в высшей степени неравноценны. Если обостренная классовая борьба и ее обостренное политическое осознание должны неизбежно находить выражение в пролетарском стиле в плане сатиры, как *непосредственной* компрометации различных слоев буржуазии, то это вовсе не обязательно распространяется на ту форму проявления классовой борьбы в литературе, какую представляет собой пародия.

Борьба в наших условиях находит свое более естественное выражение в непосредственном нападении на общественную группу — в сатире, чем нападении косвенном, через абсурдизацию литературного стиля враждебных общественных групп. Отсюда мы и заключаем, что роль пародии в формировании пролетарского стиля, по крайней мере, на данном этапе, вероятно, будет ограниченной в противоположность роли сатиры как таковой.

К ВОПРОСУ О САТИРИЧЕСКОМ РОМАНЕ.

А. Шафир.

В последние годы литература идет по пути смыкания жанров художественных и публицистических. Один из видов такого слияния имеет место в произведениях сатирических.

Говоря об иронических жанрах литературы прошлого, у нас часто объединяют Салтыкова, Гоголя и Чехова, называя их общим именем сатириков. Отсюда проистекают ошибки и при определении жанра произведений современных писателей.

Формы смеха бывают различны. Между юмором и сатирой разница не количественная, но качественная. Юмориста и сатирика подготовляют различные социальные условия, юмориста и сатирика характеризует различное отношение к миру. Одно и то же явление может быть по-разному освещено юмористом и сатириком. В каждый данный отрезок времени отношение юмористическое или сатирическое к тому или иному объекту определяется классовым положением субъекта.

Социально-пассивному отношению юмориста к действительности сатирик противопоставляет позицию агрессивную, действенную. Отношение *юмориста* к действительности прекрасно укладывается в гоголевскую формулу: «Так как не мало есть на свете людей, которые коптят небо, то почему и Тентетьникову не коптить его?» (Гоголь, «Мертвые души»). Типичное отношение *сатирика* к его объектам можно выразить словами Гейне: «Этих людей надо бить палками при жизни потому, что после смерти их уже нельзя наказывать, нельзя срамить, позорить, клеймить их имя, по той причине, что они не оставляют после себя никакого имени» (Гейне, «Мысли и заметки»).

У нас возбуждался вопрос о целесообразности развития сатиры в настоящий момент. Раздавались голоса против, но раздавались со стороны тех, кто весьма неотчетливо представляет себе роль сатирических произведений, ибо «отрицать форму, значит не знать ее применения». Наступательная позиция сатирика обусловливается его положением активного борца за дело определенного класса. Это положение определяет и внутреннее содержание образов, данных в сатирическом произведении.

В моменты обострения борьбы классов, в эпохи революций всегда происходит развитие сатиры. Вливается огромная волна сатирических журналов; в более длительные периоды общественного подъема создаются произведения крупных сатирических жанров. В эпохи реакции, общественной депрессии, непримиримый голос сатирика глохнет. На смену ему выступает юморист. Воспринимая мир, как общую бестолковщину, юморист не клеймит порок, он констатирует его, но в то же время он готов найти для него оправдание. Не гримасу негодования, а усмешку, зачастую меланхолически-грустную, вызывает у него созерцание отрицательных сторон жизни.

Если юмористическое произведение можно сравнить с дружеским шаржем, потому что чувство симпатии характерно для юмора, то сатира — это политическая карикатура, где на всеобщее осмеяние выставлены художником классово-враждебные черты. Сатирику мы охотно простим обнаженную тенденциозность.

Методы романиста-сатирика так же мало похожи на методы автора психологического романа, как методы шаржиста на методы портретиста. Здесь полнее, чем в каком-либо другом жанре, должно сказаться субъективное отношение автора к действительности.

Литературу творят представители различных социальных слоев, по-разному воспринимающих и по-разному реагирующих на действительность. Мы можем встретиться потому с различными видами смеха. Но для того чтобы сатира была действенна в условиях нашей современности, классовая позиция автора должна быть максимально определена, — его место на передовых позициях борющегося класса.

Сатирик — рационалист, сатирик — утилитарист, сатирик — общественник, и потому все вредное, ненужное, с точки зрения задач его класса, может попасть под обстрел его сатиры. Люди лишние, «небокоптители», пассивно или активно вредные, — вот объекты сатиры. Социальная ненужность, никчемность, паразитизм, внутренняя пустота — отличительные их черты.

Все сказанное о сатире остается в силе, поскольку сатирик выражает волю и устремления передового класса. Но сатира может быть не только революционна. Когда сатирик выступает со стороны класса отживающего, утратившего свое значение в условиях данной эпохи, тогда сатира приобретает характер реакционный.

Как подходит современный иронический роман к изображению типов «небокоптителей»? Какие явления и в каком освещении попадают на его полотно? Мировосприятие каких социальных слоев дано в них? Попытаемся ответить на эти вопросы, взяв пока для разбора три романа, расцениваемые нашей критикой как романы сатирические.

В повести Андрея Новикова «Происхождение туманностей» и в романе Никифорова «Воробей» внимание автора концентрируется на системе административного аппарата и отчасти (в романе «Воробей») на

семейно-бытовом укладе. Таким образом эти произведения имеют вполне определенную общественно-политическую установку. В «12 стульях» — романе Ильи Ильфа и Евгения Петрова — политическая установка отсутствует. На фоне провинциальной и столичной обывательщины здесь даны халтурщики всех видов (артисты, поэты, композиторы, журналисты, кинооператоры, драматурги). Их комические маски выступают из отдельных глав романа. Но герои синтезирующие, объединяющие роман в одно целое, — это два «небокоптителя»: Осип Бендер и Ипполит Матвеевич Воробьянинов. Анализ этих центральных образов даст нам возможность определить общий характер романа.

«... В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом. Ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было. В руке молодой человек держал астролябию.«О, баядерка, тири-рим, тири-рам!»— запел он, подходя к привозному рынку». Это Осип Бендер. Лица его мы не видим. Нас оно впрочем не интересует. Если бы автор занялся описанием выражения его глаз, если бы он наложил на его лицо тени — следы пережитых страстей, испытанного горя и радостей — комический портрет был бы испорчен.

Яркая пестрота костюма, сочетание претензий и убожества, легкомысленность нрава, несомненная физическая сила, невяжущийся с общим шутовским обликом деловой инструмент, — все это вызывает улыбку, смешок, пожалуй, в первый момент чувство некоторого недоумения. При более близком знакомстве мы узнаем, что это человек без определенного места в жизни, без определенного дела, без определенных планов, без денег, без квартиры, без пальто, но, очевидно, с некоторым уголовным прошлым. Избыток физической энергии бьет из него фонтаном и рассыпается брызгами похождений сомнительного свойства. Он — жулик, но жулик-виртуоз, он не лишен остроумия и изобретательности, он нас смешит и уже этого достаточно, чтобы завоевать некоторую долю симпатии, Осип Бендер, конечно, тунеядец, «небокоптитель», но в данной ситуации паразитизм его не абсолютен. Это здоровый и веселый человек, эпикуреец. Его девиз — весело жить. К тому же он не лишен чувства привязанности и даже доброты.

Этот деклассированный люмпен, потешающий и развлекающий нас на протяжении всего романа, делается жертвой алчности своего компаниона. Он трагически гибнет «накануне счастья, которое он сам себе вообразил», и этим еще больше завоевывает право на сочувствие. Словом, исходя из определения «юмор — это чувство смешного на подкладке симпатии» [1]), мы приходим к выводу, что О. Бендер персонаж юмористический, но не сатирический.

---

[1]) Гефтинг, Очерки психологии.

Ипполит Матвеевич Воробьянинов окружен в начале романа комическим ореолом былого «предводительского» величия. Он «...поднялся во весь свой прекрасный рост, по привычке выкатив грудь (в свое время он нашивал корсет). Толстые желтые лучи солнца лежали на его плечах, как эполеты. Вид у него был несколько смешной, но необыкновенно торжественный. Двояковыгнутые стекла пенснэ лучились белым прожекторным светом...» К концу романа этот призрачный блеск потускнел. «Предводитель» растерял все атрибуты своего эфемерного величия. Герой комический, он претерпевает некоторую эволюцию: «Он переменился необыкновенно. И походка у Ипполита Матвеевича была уже не та. И выражение глаз сделалось дикое, и отросший ус торчал уже не параллельно земной поверхности, а почти перпендикулярно, как у пожилого кота... в характере появились несвойственные ему раньше черты жестокости и решительности...» Однако этот вторичный образ, в котором есть намек на изображение сатирическое, не развит. Воробьянинов, этот обломок прошлого, в целом дан тоже в освещении юмористическом.

Комизм общей ситуации романа заключается в отсутствии смысла в действиях героев. Их похождения бессмысленны, так как объект их устремлений — бриллиантовое сокровище мадам Петуховой — не существует уже в воображаемой ими форме. Но сами по себе действия, лишенные смысла, негодования не вызывают. Наоборот, они в некотором отношении близки к трагизму. Не оттенив социальной вредности выведенных типов (что сделал бы сатирик), автор «12 стульев» подчеркнул лишь оторванность персонажей от настоящего дела, от будничной, но кипучей действительности. Вот как аллегорически рисует автор эту обособленность его героев. Отец Федор — конкурент Осипа Бендера и Воробьянинова — в погоне за бриллиантами ломает купленный гарнитур. «... от Батума до Синопа стоял великий шум. Море бесилось и срывало свое бешенство на каждом суденышке... Шторм вертелся в Черном море, выбрасывая тысячетонные валы на берега Трапезунда, Ялты, Одессы и Констанцы. За тишиной Босфора и Дарданелл гремело Средиземное море. За Гибралтарским проливом бился о Европу Атлантический океан. Сердитая вода опоясывала земной шар. А на Батумском берегу стоял отец Федор и, обливаясь потом, разрубал последний стул...»

В таком же тоне дан конец Воробьянинова: «Сокровище осталось, оно было сохранено и даже увеличилось... оно перешло на службу другим людям. Ипполит Матвеевич потрогал руками гранитную облицовку. Холод камня передался в самое его сердце, и он закричал. Крик его бешеный, страстный и дикий, крик простреленной навылет волчицы, — вылетел на середину площади, метнулся под мост и, отталкиваемый отовсюду звуками просыпающегося большого города, стал глохнуть и в минуту зачах...»

Так в символической форме дано столкновение лишних людей, людей прошлого, с действительностью сегодняшнего дня.

Но символизм имеет место там, где нет подлинного познания. Реальное же окружение романа — это мещанство и обывательщина. И в обстановке этой реальной нелепицы, всеобщего кавардака, под пером обозревателя-юмориста зажглись неким светом и получили свое право на существование гнилые отбросы общества.

Вещи — атрибуты быта. Вещи в романе разыгрывают свои роли. В отношении к вещам сказывается, в известной степени, мировоззрение. В восприятии автора пружинный матрац — основа мещанства, альфа и омега семейного счастья. «Я сломлю твое упорство, поэт! — восклицает Матрац. — Тебе уже не надо будет бегать на телеграф писать стихи. Да и вообще стоит ли их писать? Служи, и сальдо будет всегда в твою пользу...»

Идя путем доказательства от противного можно прийти к выводу, что бессемейный быт, богемное существование, отсутствие собственности являются положительным идеалом авторов. Но стрелы направляются и в эту сторону.

Где же та золотая середина, на которой сможет отдохнуть уставший от созерцания серых пятен читатель? Где то светлое пятно, которое зажжено автором на сером фоне, закопченном «небокоптителями»? Мы были бы неправы, если бы сказали, что его в романе нет. Оно есть. Оно носит инженерную фуражку, и фамилия его Треухов. Это он с 1912 г. носится с проектом устройства трамвайной станции в Старгороде, это он мечтает о «большом деле», это он тяготится службой в Старокомхозе, это он знает, что нужно и можно много сделать. «Можно освободить город от заразного привозного рынка, построить крытые стеклянные корпуса, можно построить постоянный мост и т. д.». Это его усилиями, наконец, преодолены все трудности, и первого мая на десятом году Октября Старгород празднует открытие трамвая.

Итак, образ Треухова, представителя технической интеллигенции,— единственный положительный образ романа. Это интеллигент-культуртрегер, он остался бы им при всяком общественно-политическом строе. Его тенденции к общественному благоустройству и жажда деятельности *совпадают* с общим направлением нашей эпохи, но задачи социалистического строительства в целом ему чужды.

Воздержимся пока от выводов и перейдем к повести А. Новикова.

Если в первом романе дан мир халтурничания и жульничества, мир мещанства, бывших людей и богемцев, относящихся к жизни легко и немного от нее требующих, то здесь мы встречаемся с образами противоположными.

Люди рассудительные, «себе на уме», отчасти приспосабливающиеся, отчасти приспосабливающие обстоятельства к себе, действуют в романе. Главное лицо в романе — Егор Бричкин. На всей его внешности лежит печать некоторой солидности, уверенности, прочности. «Он чувствует себя хозяином положения. Самомнение присуще ему в значи-

тельной степени. Он ждет всеобщего внимания, он жаждет общения и высказывания. Он ощущает в себе присутствие разума общегосударственного масштаба».

«Небокоптительство» его не внушает сомнений. В Центроколмассе — учреждении большого общегосударственного масштаба — Егор Бричкин имеет назначение осуществлять связь центра с местами. Но по существу у него нет никакого дела и никаких обязанностей. «... Егора Петровича мало беспокоило то обстоятельство, что он не понимал бумаг государственной важности, хотя и перечитывал их по нескольку раз... Он сидел над циркулярами, и ему, как гоголевскому Петрушке, нравился процесс чтения, а не суть читаемого». Автор наделяет его множеством отрицательных черт и черточек. Он скуп, мелочен и хитер, он самонадеян и честолюбив. Это образ кулака, «рассудительного небокоптителя», который гнет свою «четкую линию» и придерживается своей «целевой установки». Комизм его заключается в несоответствии между внешней солидностью его положения и внутренней его никчемностью.

Но Егор Бричкин, как и многочисленные чиновники и администраторы, лишь винтик в огромной машине Центроколмасса. Все они владеют вниманием автора постольку-поскольку. Главный герой романа и главный объект сатирического изображения писателя — это учрежденческий аппарат, которому в повести дано название Центроколмасса. Его внешней громоздкости, множеству отделов и подотделов, множеству людей, в нем занятых, автор противопоставляет его ненужность, не как учреждения, отличающегося рядом недостатков, но как центрального учреждения вообще. Под мнимой бесстрастностью автора скрадывается сатирическое его отношение к централизованной форме управления. «Что представляют собой люди, стремящиеся руководить массой? И почему им кажется, что масса нуждается в их руководстве?» — вопрошает автор устами одного из героев. «Учрежденческий аппарат есть лошадь, запряженная в автомобиль»,—комментирует он в другом месте.

Сатира, как уже указывалось нами, — произведение тенденциозное. Потому преднамеренное распределение автором света и тени вполне оправдываемо. В «Происхождении туманностей» положительный, с точки зрения автора, тип также не забыт. Не будем вдаваться в подробности его сочиненной автором биографии и характеристики. Личность его вполне ясна: он является продуктом анархоиндивидуалистической мелкобуржуазной прослойки, которая горела во время «всеобщего пожара — революции», а потом «обуглилась».

Думаю, что не будет натяжкой сближение автора с этим обуглившимся и скептическим персонажем. Не его ли пессимистическое философствование звучит в заключительных строках романа: «В жизни не бывает законченных сюжетов. Меняется обстановка, но не меняется громадное большинство людей: они только изворачиваются...»

Итак, в юмористическом романе Ильфа и Петрова сказалась *общекультурническая* установка, свойственная интеллигенции; в данном же произведении перед нами вполне определенная политическая установка, воскрешающая отжившие, сданные давно в архив, анархистские идеи децентрализованного автономного управления.

Поскольку в данной сатире высказываются, наряду с критикой бюрократических черт советского аппарата, ясно выраженные реакционные тенденции, ее приходится отнести к разряду произведений, чуждых пролетариату.

Мы приходим к неутешительным выводам. Актуальность первого разобранного романа условна: освещение действительности дано в юмористическом тоне, позиция авторов в значительной степени объективно-созерцательная, оценка явлений дана под углом зрения индивидуалистически-интеллигентским. Во втором романе, поскольку сатира подана в оболочке пессимистической философии, постольку она представляет саркастическую гримасу социально умирающего класса.

В распределении света и теней лежит ключ к определению классовой физиономии сатиры. В романе-сказке Никифорова «Воробей» отрицательные типы даны автором в образе служилых, прислуживающихся и подделывающихся птиц, которые видят в революции «широкое поле, где много корма». Шкурничество, индивидуализм, фальшь, ложь, интриганство, лесть, бюрократизм — пороки, на которые обрушивается авторское негодование.

Мир птиц разделен Никифоровым на две враждебные друг другу половины: с одной стороны птичья аристократия и буржуазия — соловьи, канарейки, малиновки, снегири, дрозды и т. д., с другой — демократические воробьи, в среде которых автор также усматривает расслоение. Два осевых образа романа — это Воробей-Пискун и Боевой Воробей. Первый — индивидуалист и эгоцентрист, мечтающий о геройских похождениях и о славе. Его главное правило — «не соглашаться». В поведении Воробья-Пискуна Никифоров пытается показать начало и конец, причину и следствия левого уклона.

Боевой Воробей — образ положительный. Это энтузиаст-организатор, борец. До птичьей революции он организует бунты, после он восстанавливает разоренные птичьи гнезда, занимается агитацией, борется с бюрократизмом. Это активный классовый борец, в котором сочетаются энтузиазм с деловитостью, работоспособностью.

Итак, сатира Никифорова идеологически выдержана. Автор стоит на точке зрения революционного класса, но признать избранную им форму удачной и действенной нельзя.

Аллегорические образы птиц в сущности имеют мало общего с включенными в них понятиями. Почему снегири — обыватели, щеглы —

карьеристы, дрозды — бюрократы, зяблики — чиновники, крапивники — славословцы, а скворцы — умные насмешники? Быть может, знаток-орнитолог и может усмотреть здесь черты исключительной аналогии, но в общем это уподобление чрезвычайно неубедительно. Идея отстоит слишком далеко от образа.

Никифоров, с одной стороны, сделал шаг вперед, так как его попытка — попытка схематизировать материал и тем самым подчеркнуть характерное в объектах его романа — есть правильный метод сатирика. Но тут же он делает шаг назад, психологизируя поведение птиц, очеловечивая их. Не людей представляет он в образе птиц, а птиц в положении людей. Он навязывает птицам человеческие формы общественной и семейной жизни. В этом заключается невероятность ситуации и в этом же ее комизм. Комичны птицы, которым, по прихоти автора, приданы черты сходства с людьми.

Если «12 стульев» выдержаны в стиле юмористического обозрения, а в «Происхождении туманностей» сочетаются публицистичность сатирика с методом психологического романа, то здесь мы можем отметить элементы и публицистики, и символики, и психологизма, и наивного реализма.

Отдельные места, выдержанные в стиле гротеска, бьют в цель. Так, например, картина кабинета дрозда, изображающая мертвенный бюрократизм: «Дрозд сидел в огромном кабинете хозяйственно-материального управления, окруженный тяжеловесными папками дел; путь к дрозду был завален ворохами бумаг, заставлен ведрами чернил, загроможден грудами перьев. Вдоль стен тянулись полки; на полках лежали запыленные журналы и непомерной величины печати; все это отдавало запахом пыли многовековой давности. Здесь царствовала всеподавляющая оловянная тишина, без отзвука и движения. Любая птица, хотя и громкоголосая, угодив сюда, как будто бы засыхала, теряла голос, блекла и невольно преисполнялась тоскливым чувством страха. Казалось, что не только здесь, но и за стенами кабинета жизнь давным-давно умерла. Только густой пепел плавал между небом и землей...»

Но, когда автор говорит о происхождении и воспитании воробьихи («родилась в служилой мелко-чиновничьей дореволюционной семье»), или выясняет предпосылки образования характера Воробья-Пискуна, тогда он применяет наивные приемы психологической мотивировки. Там же, где налицо мотивировка, есть место для оправдания.

Некогда, говоря о характере своей сатиры, Салтыков-Щедрин писал: «... Ежели в писаниях моих и обретается что-либо неясное, то никак уж не мысль, а разве только манера. Но и на это я могу сказать в свое оправдание следующее: моя манера писать — есть манера рабья» («Круглый год»).

Современный автор-сатирик должен навсегда отказаться от затуманивающей, аллегорической «рабьей манеры». Он должен конструировать новый стиль сатиры, где в резко подчеркнутом виде он смог бы дать карикатурные моменты данного и идеальное изображение должного. Сатира не должна бояться резкости красок, ибо пером сатирика руководят классовая ненависть и классовая любовь.

Стиль сатиры как нельзя более созвучен нашей боевой целеустремленной эпохе. Сатира — одно из сильнейших орудий на фронте идеологической борьбы. Пролетарские писатели должны овладеть этим орудием.

Очевидно, форма романа плохо сочетается с назначением сатиры. Старые темы в свете новой пролетарской идеологии приобретают новое содержание. На очереди — создание новых форм. Кое-что в этом направлении уже сделано. Но об этом — в следующий раз.

СЛУЧАЙ С КЛАССИКОМ.

(Несобранные мысли.)

Р. Рош.

> «... Потом... потом... облеченное ударение не ставится, если последний слог долгий, а я... я оробел... забыл, что альфа тут долгая... взял, да и поставил облеченное» (А. П. Чехов. Случай с классиком).

Так было во времена Чехова... Теперь это осуществляется несколько иначе.

1928 год... Серия «Русские и мировые классики»... Весьма почтенные имена... Общая редакция... Специальная редакция... Издательская марка Гиза. Так оформляется «случай с классиком» Гейне [1]).

1929 год... Весьма почтенные имена... Общая редакция... Специальная редакция... Издательская марка «Недра». Так оформляется «случай с классиком» Гофманом [2]).

* * *

Скажем прямо: дело не в курьезах обоих изданий. Впрочем, похвастаться курьезами они могут. В издании Гейне тщательно замаскированы или — что еще лучше — заменены точками все места, «содержащие хулу на бога отца и сына и духа святого и пречистую матерь божию»:

в оригинале:	в переводе Гиза:
Mir träumt: ich bin der liebe Gott	Мне снилось, что я — сам Зевес,
Und sitz im Himmel droben,	Сидящий в небесном чертоге:
Und Englein sitzen um mich her,	Мои восхваляя стихи,
Die meine Verse loben...	Кругом заседают все боги...

[1]) Генрих Гейне. Лирика. Ред. П. С. Когана. Гиз. М.—Л. 1928 г.

[2]) Э. Т. А. Гофман. Собрание сочинений под общ. ред. и с предисл. П. С. Когана. М. 1929 г. Т. I—III.

в оригинале:	в переводе Гиза:
Menschenopfer heisst das Stück.	«Человеческая жертва.
Uralt ist der Stoff, die Fabel;	Содержанье очень древне,
In der christlichen Behandlung	Но не так ужасно в нашей
Ist das Schauspiel nicht so grässlich:	Христианской обработке.
Denn dem Blute wurde Rotwein,	. . . . .
Und dem Leichnam, welcher vorkam	. . . . .
Wurde eine harmlos dünne	. . . . .
Mehlbreispeis transsubstituieret...	. . . . .

в оригинале:	в переводе Гиза:
Auch ein altes Sprichwort gibt es:	. . . . .
Weiberwille, Gotteswille —	. . . . .
Doppelt ist der Gotteswille,	. . . . .
Wenn das Weib die Mutter Gottes.	. . . . .

Наконец в «Германии» выброшены шесть строф — ядовитое рассуждение о свободе слова по поводу Христа — «злополучного мечтателя, как предостережение и пример прочим повешенного на кресте» [1]).

Если издание Гейне отличается истинно христианским смиренномудрием, то перевод Гофмана поражает историко-литературными познаниями переводчиков. Так, заглавия произведений Зах. Вернера: «Die Söhne des Tales» (по старой немецкой орфографии «Thales») и «Das Kreuz an der Ostsee» переведены «Сыновья Фалеса» и «Крест на восточном море». И этот анекдотический перевод повторяется раз пятнадцать на восьмидевяти страницах текста [2]). Не лучше приходится Шекспиру: меланхолик Жак и шут Оселок из всем известного русского перевода «Как Вам это понравится» заменились загадочными «Иаковом» и «Тучстоном» [3]). И даже небезызвестный Иисус Христос превращен в некоего... «Эммауса» [4]).

«... мы, точно *ученики Эммауса*, постоянно собирались небольшим кружком в уединенной комнатке одной кофейной, рассуждая о своем тягостном положении...»

В подлиннике, разумеется: «wie die Jünger zu Emaus», т. е. — «как ученики в Эммаусе»: намек на ст. 13-й гл. 24-й Евангелия от Луки:

«В тот же день двое из них шли в селение,... называемое Еммаус, и разговаривали между собою о всех сих событиях...»

Что же говорить о точности и ясности перевода в целом? Не перевод, а какой-то ребус, разгадать который можно, лишь держа в руках немецкий подлинник:

---

[1]) Глава XIII, строфы 5—10. В изд. Гиза они заменены... точками.
[2]) Том III, стр. 211—220.
[3]) Том II, стр. 76.
[4]) Том III, стр. 230.

«Я никогда не женюсь на Христине, — кричал Траугот. — В ней voluptas и luxuries! Ее волосы цвета волос Иры на картине в Артусовой зале...» [1]).

Таинственная Ира (судя по склоняемости — уменьшительное от женского имени «Ирина») при сопоставлении с оригиналом... оказывается латинским словом — «Ira» — «гнев»:

«Ich werde Christienen nimmermehr heiraten, — schrie er, — sie sieht der Voluptas ähnlich und der Luxuries, und hat Haare wie die Ira auf dem Bilde im Artushof».

Повторяем: дело не в курьезах обоих изданий. Ибо курьезы эти — отнюдь не «достижение» советского переводного мастерства: они лишь добросовестно перенесены в текст советских изданий, благодаря механической перепечатке старых переводов прошлого века — «Собрания сочинений Г. Гейне под ред. П. И. Вейнберга», «Собрания сочинений Гофмана под ред. Гербеля и Соколовского», слегка подновленного в переиздании «Вестника иностранной литературы».

И дело даже не в том, что перепечатка нигде не оговорена, что читатель вольно или невольно вводится в обман, что за новое ему выдают старое-престарое. Дело не в вопросах издательской этики. Дело в возможности вообще подобным способом популяризовать иностранных классиков, сделать их доступными и близкими русскому читателю.

* * *

Начнем с вопросов внешней формы. Среди переводов, собранных в свое время П. Вейнбергом, встречаются и имена больших поэтов XIX в. И все же переводы Гейне Плещеева и Фета и Ал. Толстого столь же мало производят художественное впечатление на современного читателя, столь же не подлежат эстетическому восприятию, как и переводы Вейнберга, Семенова, Бокова, Шкаф и tutti quanti.

Ибо между XIX в. и XX в. лежит огромный сдвиг в области метрических форм, возродивший для русской книжной поэзии тонический стих. И если русский поэт и читатель середины прошлого века могли воспринять немецкий тонический стих лишь в силлабо-тонической перелицовке, если в эту эпоху можно и чуть ли не должно было подменять двух- и трехдольники Гейне ровным рубленым ямбом или хореем, то теперь подобная подмена становится недопустимой: современная русская метрика свободно владеет чисто тоническим стихом, тогда как силлабо-тонические размеры (по крайней мере, четырехстопные ямб и хорей) звучат уже анахронизмом и часто — нарочитым архаизмом.

* * *

Глубокое непонимание композиционных форм романтики второй половиной XIX в. сказалось между прочим в восприятии «Книги песен»

[1]) Том I, стр. 185.

как сборника стихов. Поэтому и П. Вейнберг, и старые немецкие издания, которыми он пользовался, считали возможным вставлять в отдельные части лирических книг Гейне его ранние пьесы, им самим впоследствии исключенные, вещи, печатавшиеся в журналах и не включенные самим поэтом, даже dubia. Этому принципу всецело следует и новое издание Гиза, которое дает из каждой части «Buch der Lieder» по нескольку десятков стихотворений с большими пропусками между ними и иногда с нарушением их последовательности.

А между тем — и это достаточно убедительно доказано исследователями гейневской лирики — отделы «Книги песен» не представляют собой случайных, лишь хронологически связанных сборников отдельных, написанных поэтом по разным поводам пьес. Отделы «Книги песен» — это сюжетные циклы, своего рода лирические повести, последовательно развивающие историю — неважно, биографически реальной или вымышленной — несчастной любви. Совершенно четко фабульное построение ранних «Traumbilder» и «Лирического интермеццо»; более сложная композиция «Heimkehr» с ее основным мотивом двойной любви и вводными эпизодами прекрасно проанализирована в работах Зейферта и Легра.

О том, что эта сюжетная структура лирических циклов — не досужий домысел критиков, но входила в творческий замысел поэта, лучше всего свидетельствует история гейневского текста. В течение всей своей жизни Гейне вносил исправления в циклы «Книги песен», отнюдь не считаясь со временем их написания, порой перерабатывая через десятки лет отдельные стихотворения. Об этом же свидетельствует и характерный прием Гейне — повторение одним стихотворением словесных или образных мотивов другого — когда несколько коротких стихотворений образуют как бы строфы одного целого.

Поэтому-то критические издания Гейне — как, напр., издания Эльстера — всегда кладут в основу текста последние издания, проредактированные поэтом. Перепечатывая старый некритический текст вейнберговского перевода, Гиз, конечно, должен был повторить его ошибки; но эти ошибки еще усугубляются неудачным отбором, произведенным редакцией.

Что поймет читатель в тех membra disjecta «Сновидений» [1]) и «Лирического интермеццо» [2]), которые преподносит ему томик «Лирики» в серии «Мировых классиков»? Всецело в духе немецкого бюргерского сентиментализма препарированы «Heimkehr» и «Neuer Frühling»: в первом

---

[1]) Из «Traumbilder» дано несколько несвязанных между собою звеньев, в частности отсутствует ироническая концовка, отожествляющая героя с неловким «Zauberlehrling» Гете.

[2]) В «L. I.» опущены такие, напр., песни, как 10-я (тематически связанная с 9-й), 22-я (тематически связанная с 23-й), 24—30-я (дающие мотивировку разлуки), 30—31-я (впервые вводящие выступающий в конце мотив самоубийства), 41, 42, 44—46-я (в сказочных образах варьирующие основную тему 39-й песни) и т. д., и т. д.

выброшена ироническая концовка мимолетной случайной любви (песни 69—83-я), которая намеренно противопоставлена романтическим страданиям основного эпизода «двойной любви»; перевод «Новой весны» дан без перевода «Разных» («Verschiedene»), циничный и реалистический эротизм которых нарочито оттенен сентиментальной манерностью зачина. В «Nordsee» оба цикла соединены в один, несмотря на противоположность нарастающей в них эмоции.

А между тем введение у Гейне резко эротических мотивов не случайно: в них отражается теория «свободного интеллектуального индивида» и связанная с ней идея освобождения плоти, которые определяют творчество Гейне в первый заграничный период, — в них он бросает вызов «назарейству» в поэзии, любви и этике.

Кстати: не то же ли неумение понять формы романтической поэзии сказалось в издании Гофмана на одной характерной мелочи, на том, что «Серапионовым братьям» — типичному бесфабульно обрамленному сборнику новелл — присочинен подзаголовок «роман»?

* * *

Вещь простая и как будто бесспорная: техника литературного перевода постепенно совершенствуется. Восемнадцатый век питается еще вольными пересказами образцов, девятнадцатый оставляет за переводчиком право вводить отсебятину в авторский текст: Сумароков воскрешает Гамлета и женит его на Офелии, Полевой еще может присочинить два стиха к монологу Гамлета.

Все это никого не возмущает; напротив, восторженный юный Виссарион восхищается «достойной Шекспира» вставкой Полевого. Все это в порядке вещей. В порядке вещей и то, что переводчик часто не знает языка подлинника: греческий текст переводится с немецкого, немецкий с французского (молодой Белинский переводит Поль де Кока, не зная вообще ни одного иностранного языка).

«Гофман превосходно переведен Леве-Веймаром на французский язык... Когда-нибудь и у нас его переведут — с французского»

— заканчивает Герцен свой очерк о Гофмане.

Мы утверждаем: эти формы передачи авторского текста отжили свой век. И воскрешение старой отсебятины переводчиков прошлого века в советских массовых изданиях лишь покрывает старой пылью и книжной трухой те произведения, которые мы хотим приблизить к нашему читателю.

Вместо послесловия.

«Нужно ли бить в набат?» — говорит Анатолий Васильевич Луначарский [1]) в своей статье «по поводу переводов иностранных классиков на русский язык» и справедливо указывает:

[1]) «Литературная газета», № 31.

«Самым важным при таких изданиях я считаю *марксистские* вводные статьи и комментарии. Конечно очень важно дать новый свежий перевод, если старый перевод плоховат, но еще гораздо важнее дать соответственные комментарии».

С этим положением нельзя не согласиться. Действительно, чтобы оценить всю едкость гейневской сатиры, надо до тонкости знать политическую жизнь Франции и Германии 30—40-х годов, политические и литературные группировки на родине поэта и в кругах революционной эмиграции. И точно так же надо в совершенстве знать эстетические, философские и литературные течения в Германии начала XIX в., быть в курсе художественных и музыкальных вкусов эпохи, чтобы оценить и даже просто понять беседы «Серапионовых братьев».

Немецкие издания классиков, рассчитанные в общем на квалифицированного читателя — «Meyer's Klassiker-Bibliothek» «Goldene Klassiker-Bibliothek» и т. п. считают своим долгом не только объяснять подстрочными примечаниями каждое имя, встречающееся в тексте, но и раскрывать по возможности непонятные для читателя намеки. Русские же издания Гейне и Гофмана дают текст *без* всяких пояснений; спрашивается, что, кроме досады, испытает читатель-неспециалист — школьный работник, рабфаковец, даже студент, — прочитав хотя бы двадцатую главу «Германии» Гейне? Или редакция предполагает, что имена Раумера, Генгстенберга, Бирх-Пфейфер, Яна, Масмана пользуются известностью в широких кругах наших читателей?

Следует оговориться: к томику Гейне приложено несколько страниц под громким названием «Комментарии». О качестве этих комментариев лучше всего позволит судить следующая краткая характеристика «Германии» Гейне — произведения, написанного под непосредственным влиянием К. Маркса:

«На менее высокой ступени (чем «Атта Тролль».—*Р.Р.*) стоит его «Германия». В 1843 г. Гейне хотел проехать из Гамбурга в Берлин, но вынужден был отказаться от этого намерения по политическим соображениям. Гнев *против прусской полиции* заострил политическую сатиру поэта, и *эти обстоятельства личного характера мы не можем не иметь в виду при оценке поэмы*».

Дело в том, что «Комментарии» эти представляют собой сокращенные выдержки из известной биографии Гейне проф. Эльстера, приложенной к его изданию сочинений Гейне.

Прекрасный знаток биографии поэта и, в особенности, истории текста его произведений — Эльстер в своей оценке его творчества всецело стоит на почве пруссофильского буржуазного либерализма; его задача — примирить с Гейне немецкого буржуазного читателя, реабилитировать поэта в глазах последнего. Недаром он выбрасывает из собрания сочинений Гейне наиболее оскорбительную для прусской династии сатиру. Но можно ли назвать концепцию Эльстера «соответствующим комментарием» с точки зрения... хотя бы т. А. В. Луначарского?

* * *

Можно бы сказать еще многое о вводных статьях к обоим изданиям; о шаблонности определения в них романтизма, не выходящего за пределы традиционных построений культурно-исторической школы; о биографических и литературоведческих штампах, сводящих историю творчества поэта к перечню событий его личной жизни, а его поэтическую характеристику — к набору громких общих мест и пересказу содержания его сочинений; о пропусках многих важных моментов в биографии Гейне; о неправильной, унаследованной от идеалистического литературоведения (Вл. Соловьев, молодой Герцен) оценке Гофмана.

Можно бы сказать еще кое-что о внешнем оформлении обоих изданий; о том, напр., что в издании Гейне не только уничтожена разбивка на строфы строфических стихотворений, но кое-где слиты и различные стихотворения; о том, что титульный лист издания Гофмана украшен изумительной опечаткой... Но...

«Нужно ли бить в набат?» — говорит Анатолий Васильевич.

ОБЗОРЫ

АН. ТАРАСЕНКОВ. Эпигон идеализма. (Л. Гроссман). В. АРХАНГЕЛЬСКИЙ. Поэзия Н. Асеева. Д. АРКИН. Мечты о „новом стиле". Е. ХОЛОСТЕНКО. На фронте украинской архитектуры.

ЭПИГОН ИДЕАЛИЗМА.

(Леонид Гроссман [1]).)

Ан. Тарасенков.

Методологическая система Леонида Гроссмана представляет собою развернутый, принципиальный биографизм. Это — краеугольный камень литературоведческих воззрений разбираемого критика, поняв сущность которого мы без труда поймем все «компоненты» гроссмановской позиции. Для Гроссмана неизбежной, необходимой и обязательной предпосылкой литературоведческого анализа является знакомство с биографией художника в ее мельчайших деталях, дающих, якобы, ключ к пониманию и осмысливанию литературного явления в его закономерности. Естественно, что вся «закономерность», «открываемая» Леонидом Гроссманом в литературном явлении, оказывается закономерностью фальшивой, дутой, представляющей *случайное* нагромождение *случайных* моментов биологического, психологического и социального порядка. Вот, напр., как объясняет Гроссман начало сюжетно-композиционной напряженности и активности произведений Достоевского: «В эпоху своих литературных выступлений Достоевский увлекается театром. Это оставляет навсегда след на его творчестве. Увлечение сценой способствовало развитию драматического начала в его повествовательной манере и усилило в его композициях тот элемент движения, частой смены лиц и катастрофического хода событий, которыми живет искусство театра».

В других же статьях те же самые композиционно-сюжетные особенности стиля Достоевского объясняются Гроссманом влиянием авантюрно-бульварного романа (Анна Редклиф, Мечюрин, Евгений Сю и др.). Не довольствуясь бесконечным перечислением книг, находившихся в библиотеке писателя, Гроссман сообщает еще и о том, как родители Достоевского читали вслух друг другу на сон грядущий произведения «авантюристов». «Религиозный романтизм», который Гроссман констатирует в раннем творчестве

[1]) «Собрание сочинений». Изд. «Совр. проблемы». М. 1928. Т. I. Пушкин. Стр. 388. Тир. 5 000 экз. Ц. 2 р. 30 к. Т. II, ч. 1. Путь Достоевского. Стр. 209. Тир. 3 000 экз. Ц. 1 р. 80 к. Т. II, ч. 2. Творчество Достоевского. Стр. 303. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р. 50 к. Т. III. Тургенев. Стр. 255. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р. 30 к. Т. IV. Мастер слова. Стр. 347. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р.

Достоевского, объясняется им как момент биографического и литературного соприкосновения писателя с поэтом Шидловским. Образ Ставрогина из «Бесов» Гроссман старается объяснить из «реальной действительности»: он тщательно подбирает факты, доказывающие, что этого героя Достоевский писал с Бакунина.

В статье «Чехов-натуралист» Гроссман приходит к выводу, который может показаться насмешкой над наукой о литературе: Чехова наш исследователь определяет прежде всего как писателя-*медика*, для которого в силу работы на медицинском поприще весь человеческий мир представляется совокупностью «больных животных». Из «жаления» этих «больных животных» проистекают и гуманизм Чехова, и вся его изобразительная система, которую Гроссман определяет как *натуралистическую*, приводя ряд художественных сравнений Чехова, взятых из мира фауны.

Таким образом «генезис» литературного произведения, по Гроссману, лежит во взаимопересекающихся случайностях биографии художника. Здесь нет даже попытки *монистического* объяснения. Творческая индивидуально-биографическая история возникновения литературного произведения, питающаяся источниками сомнительной вероятности, часто противоречащими друг другу, выдается за генезис произведения. На примере Гроссмана совершенно отчетливо вскрывается вся идеалистическая несостоятельность биографического метода, который в лучшем случае способен внешне-эмпирическими наблюдениями восстановить *индивидуальную* творческую историю произведения, но никогда не способен в какой бы то ни было мере монистически объяснить социальную *закономерность* его появления, его классовую генетику. Писательский темперамент, темперамент его отца и матери, жены, *костюмы* поэта, его *манера одеваться*, — все это валится в одну биографическую кучу, из которой исследователь, упорно сопоставляя себя с знаменитым петухом, старается выкопать злосчастное жемчужное зерно. Разница между этими двумя печальными по своей участи героями заключается в том, что петух, найдя зерно, не отличил его от всей разрываемой им кучи. Леонид Гроссман — наоборот — всю кучу принимает за полноценные зерна.

Гроссман пишет: «В критической литературе о Леониде Андрееве мы находим немного сведений о его художественных вкусах и читательских интересах. Обычные указания критики на его пристрастие к Эдгару По, Гюго или роману приключений относятся *скорее к выводам исследователей, чем к свидетельствам самого писателя*». В этих подчеркнутых нами словах заключена вся программа воинствующего биографизма. Сознательный *отказ* от исследования литературного явления как такового, принципиальная установка на «анализ» высказываний писателя о себе самом — вот его характерные черты. Отсюда у Гроссмана повышенный интерес к раскрытию творческого замысла, пресловутой «идеи» произведения и не только через анализ литературных документов, но и через самооценочные выступления их авторов. «Бесы» Достоевского в интерпретации Гроссмана не имеют значения пасквиля на революционеров по одному тому, что сам Достоевский несколько иначе расценивал замысел своего романа. «Записки охотника» перестают быть произведением, порожденным либеральными устремлениями части тогдашнего дворянства, вследствие того, что Тургенев преследовал здесь «чисто-художественные» цели, а момент антикрепостнический являлся, мол, только композиционно-драматизирующим моментом сюжетно-недейственных, статичных произведений Тургенева и т. д. в том же духе.

Таким образом мир действительности по Гроссману — это мир *неисповедимых* случайностей и их столкновений, в результате которых и создаются явления (в том числе и художники и их произведения). Сумбур, хаос, принципиальная невозможность объективного познания и раскрытия истинного генезиса стиля — вот тот непосредственный вывод, который неизбежен, как итог всей практической работы критики. Собственно го-

воря, это положение и декларируется Гроссманом в следующем отрывке: «Изучить писателя не значит ли это с тщательной зоркостью проследить на композиции его созданий, на их словесном составе, на его образах, на личности, его духовную природу художника?» Правда, Гроссман не особенно преуспевает практически на поприще раскрытия «духовной природы художника» через посредство анализа его литературных форм, чаще он обращается к письмам, дневникам, высказываниям современников и историко-литературным аналогиям. *Предметом исследования* критика Гроссман считает «творческую личность» и «духовную природу художника». Отсюда — наука о литературе превращается в изучение ряда отдельных феноменов (гениев), взятых вне закономерности их появления, лишь как результат скрещивания тех же случайностей (влияния, влияния...). Поэтому и стиль, по Гроссману, явление индивидуальное, неповторимое, выражающее прежде всего личность художника. Те разнородные и разносторонние литературные и внелитературные влияния, которые создают художника, могут быть и иными, следовательно они не обязательны, не закономерны.

Писатель — сложная *сумма* огромного множества самых разнородных, внутренне ничем не связанных слагаемых; отсюда у Гроссмана и декларация принципиального «научного» эклектизма: «Сама природа созданий словесного искусства не допускает того методологического монизма, который и в ряде других научных дисциплин уступает теперь место более рациональной системе *сочетания различных* (курсив наш. — *А. Т.*) методов». Таким образом идеализм Гроссмана перестает быть последовательным, монистическим идеализмом, объясняющим все из духовной конституции художника, становясь идеализмом эклектичным. Здесь особенно интересно проследить дальнейшее развитие взглядов Гроссмана, которые весьма симптоматически смыкаются со взглядами всевозможных форсоцов, неоформалистов, вульгарных материалистов новейшего толка.

Непосредственным выводом из взглядов Гроссмана на художника, как на результат перекрещивающихся случайностей, является его мысль о *новаторстве* в стилевых приемах. В самом деле, картина получается такая: вокруг гения эпохи группируются родственные ему по духу (причем под словом «дух» понимается, несомненно, этакое невесомое и нематериальное существо интеллектуальной личности) писатели, творя единое с ним дело стиля. Но наступает момент, когда формы, «изобретенные» личностью-феноменом, «надоедают», и новые гении-феномены «изобретают» новые формы. «Историю поэзии можно было бы свести к летописи славных битв за неведомые (?) творческие лозунги, освобождающие художников от застоявшихся фактов и примелькавшихся опытов дряхлеющего стиля». Такая «диалектика» историко-литературного процесса приводит нас к тому взгляду, что все в мире случайно и «феноменально», ибо какими чертами будет отличаться «новаторский» стиль нового художника, свергающего «дряхлеющие» каноны, если все его новаторство обусловлено *отрицательной* программой разрушения «старого» да собственным «духом», качества которого составляются опять-таки из «влияний» плюс собственное душеустройство, генетически, причинно непознаваемое.

В «системе» Гроссмана иное понимание истории смен стилей и школ было бы, конечно, странным. Тот «анализ» формы, который декларируется Гроссманом в статье «Борьба за стиль», практически сводится у автора к описательно-импрессионистическому формализму. Категории «соответствия» формы и содержания, выводимые из «анализа», насквозь импрессионистичны, противоречивы и наивны. В статье «Строфа Евгения Онегина» после бесконечных голых констатирований всевозможных родов рифм в стихотворном романе Пушкина, Гроссман делает «выводы», долженствующие сообщить его методу «разносторонность» и прочие «хорошие» качества: «Эта текучесть, изменчивость, гибкость и звуковая впечатлительность онегинской стро-

фы словно созданы для передачи особых ритмических движений — для изображения танца». И дальше: «Кажется можно без натяжки и преувеличений утверждать, что некоторые строфы в «Онегине» выдержаны в tempo di valso, другие в tempo di mazurca. Наконец также искусна инструментовка народного танца на П, Т и К:

Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака,

где скопление губных и гортанных согласных создает слуховую иллюзию (почему? — *А. Т.*) тяжелого, грузного, пьяного пляса».

В статье «Лермонтов-баталист» Гроссман считает, что «тревожно нарастающие строфы «Бородина» передают «самый темп борьбы, кошмарно быстрый рост грозно налетающих темных сил». Относительно лермонтовского «Спора» он говорит, что «в самом стихе слышится какая-то бодрость, стремительность и грозящая непреклонность стройного массового движения: это темп похода и ритм наступления».

Таким образом форма художественного произведения по Гроссману определяется даже не сущностью «духа» художника в целом, а настроениями этого «духа» применительно к отдельным моментам действительности. Из такого положения должно вытекать, что и Лермонтов и, скажем, Киплинг при описании сражения или военного похода должны бы были пользоваться одинаковыми (при одинаковом задании) ритмическими средствами. Если же Гроссман попытается это отрицать, то он должен отказаться от очень сочувственно цитируемой им формулы Достоевского: «Одна *мысль* (курсив наш. — *А. Т.*) не может никогда быть выражена в другой, несоответствующей ей форме». Наивные построения Гроссмана, утверждающие, что «форма» является выражением *данного узко-тематического* содержания произведения, являются наиболее ярким примером импрессионистического формализма. К этому же сорту высказываний Гроссмана относятся его определения стиля Достоевского как стиля «рембрандовских» светотеней при отсутствии цветовой окраски (?), стиля Тургенева как реставрации старинной портретной живописи (?).

Жанры представляются Гроссману какими-то самостоятельными, чуть ли не покрывающими целиком понятие стиля категориями. Они живут условно-самостоятельной жизнью, зависимой лишь от *воли* творца-художника. По его воле они хиреют, умирают, возрождаются вновь, не изменяя своей сущности. Единственная оговорка Гроссмана в этом плане — скрещивание жанров и как результат рождение новых жанровых формаций. Приблизительно так же определяет Гроссман и жизнь странствующих сюжетов. Вне всякого сомнения корни подобного представления — в гроссмановской системе поэтических «влияний». Почти совершенно игнорируя в своих статьях образную систему оцениваемого им писателя, Гроссман тем самым принужден обращаться к сюжету, жанру и другим отдельным соподчиненным стилевым компонентам *(приобретающим активную художественную роль лишь в диалектике стилевой системы)*, дабы доказать, что данный писатель находится под непосредственным влиянием другого данного писателя. Так, с большими натяжками по признакам третье- и десятистепенным (вплоть до схожих названий произведений) он выводит Достоевского чуть ли не целиком из Бальзака, а драматические пословицы и водевили Тургенева уже совершенно непосредственно из аналогичных произведений Альфреда де Мюссе. Жанровый признак и сюжетные коллизии здесь являются почти единственными аргументами. Так в угоду одному из основных «компонентов» своего методологического мировоззрения критик приносит в жертву *спецификум* литературы — определяющий момент стиля — *образную систему*, детерминированную классовым бытием писателя (конечно никаких попыток объяснения констатированных им — часто очень сомнительных — «влияний» Гроссман не делает).

Вот почему, например, образец несомненного и отчетливого социально

обусловленного влияния Байрона на Пушкина открыто игнорируется Гроссманом, причем байронизм характеризуется как «эстетический кризис современности». Дендизм как образное устремление Пушкина довольно неплохо *описан* Гроссманом, однако, лишь в своих внешних проявлениях. Но вместо того чтобы пролить свет на истинную причину и место дендизма в аристократическом стиле, вместо того чтобы вскрыть специфичность дендизма на русской почве, Гроссман старательно ищет аналогий Евгению Онегину и в современной Пушкину Европе и даже в древнем Риме. Окончательный смысл трактовки категории образа выясняется в статье «Блок и Пушкин», где стихотворение Блока «Шаги Командора» названо вариацией пушкинского «Каменного гостя». Правда, Гроссман оговаривается дальше, что в блоковском стихотворении явен «жутко-новый и современно-нервный колорит, в котором солнечный Мадрид легенды застилается черными туманами петербургской поэмы». Но это стыдливое признание не мешает все же генетику «Шагов Командора» искать в «Каменном госте», а не в классовой действительности, обусловившей все творчество Блока.

Надо удивляться той поистине неутомимой энергии, с которой этот эпигонствующий могикан идеализма старательно выхолащивает все те общественно-передовые мотивы и настроения, которые встречаются в разбираемых им произведениях. Надо припомнить только то, что было уже выше сказано о «Записках охотника». «Записки охотника» для Гроссмана представляют интерес постольку лишь, поскольку они являются новым жанровым явлением («крестьянский рассказ»).

Остальные дефекты гроссмановского творчества не являются для нас особо существенными, и поэтому о них — вскользь и между прочим. Статья «Тютчев и сумерки династий» — сплошной биографизм, посредством которого объясняются даже политические убеждения писателя. Капитальная работа «Пушкин в театральных креслах» показывает большую осведомленность автора в области фактов истории русского театра и общественных нравов прошлого столетия. Однако к Пушкину эта статья имеет самое малое отношение. На основании одного отрывка из «Руслана и Людмилы» Гроссман весьма неубедительно доказывает зависимость изобразительных средств Пушкина от декоративных и сценических особенностей... балетов Дидло (кстати та же самая цитата в статье «Устная новелла у Пушкина» приводится как «типичная черта старинной любовной повести, рано принятая Пушкиным» — противоречие явное.).

Реакционный характер писаний Гроссмана иногда отчетливо вскрывается в его, правда, не имеющих непосредственного отношения к литературоведческим вопросам, политических и идейных высказываниях «между строк».

Например: «Недаром одним из излюбленных слов пушкинской поэзии было «свобода»,— термин, утерявший для нашего поколения свою эмоциональную силу» (написано в 1920 г.).

«*Не фатально ли* (курсив наш. — *А. Т.*) совпадение его (Лермонтова. — *А. Т.*) столетнего юбилея с разгаром кровопролитнейшей войны?»

Цитируя Тютчева, Гроссман патетически восклицает: «Предопределением свыше веет от этих цареубийственных строк».

Мистика, надо сказать, густая и откровенная!

Когда же Гроссман начинает говорить о «народной психологии» и «расовой философии» и пытается эти старые теорийки выдавать за научно-философские аргументы, когда он пишет *идейно-апологетические* и восторженные статьи о Гершензоне, Анне Ахматовой, становится совершенно ясным, несмотря на отдельные «либеральные» высказывания критика, что идеалистическая концепция Гроссмана имеет своей оборотной стороной и обще-идеологическую, а иногда даже *политическую* реакцию. Совершенно недвусмысленно Гроссмана надо раз навсегда отнести к разряду наших классовых врагов в науке о литературе.

Явный враг Гроссман в известном смысле и ослабляет себя этой своею *явностью*.

своей не вызывающей сомнений махровостью, своей предельной законченностью. По такой мишени легче взять прицел. В этом отношении он — один из немногих, выступающих на поприще литературоведения с столь высоко поднятым забралом. Но не этим фактом изменяется радиус воздействия Гроссмана на литературную науку и степень опасности этого воздействия, а тем, что наряду с Леонидом Гроссманом существуют Гроссманы более застенчивые, половинчатые, гримированные и, что хуже всего, зачастую просто не осознающие самого факта идейного родства с блистательным сочинителем «Пушкина в театральных креслах». Поскребите теоретического Лежнева в его книжке «Литературные будни» и вы найдете практического Леонида Гроссмана. От Фатова до Лежнева — «неплохая» клавиатура имеется к услугам Леонида Гроссмана! А посему — беспощадная теоретическая и идейная война Леониду Гроссману *вместе с его клавиатурой!*

ПОЭЗИЯ Н. АСЕЕВА.

Всеволод Архангельский.

Критика до сих пор не уделяла достаточного внимания творчеству Асеева. Вступительная статья к собранию стихотворений о «поэтическом пути Н. Асеева», написанная И. Дукором, единственно, кажется, серьезная статья с исследовательским уклоном, поднимающая главным образом вопросы о формальных особенностях поэзии Асеева [1]). Другие статьи носили или полемический характер [2]) или, наоборот, характер дружеской похвалы [3]). Вопрос об основных мотивах и характерном для Асеева поэтическом образе еще не был до сих пор подвергнут тщательному анализу. В настоящей статье мы ставим на разрешение эту последнюю проблему — о мотивах и образах, характерных для поэзии Асеева.

Какая общественно-литературная атмосфера подготовила развитие творчества Асеева? На рубеже двух столетий против «удушающего мертвенного позитивизма» буржуазной литературы внутри ее является реакция в форме декадентства. Но это был протест «неумелый, ранний, болезненный», «неясная тревога», быстро отцветшая, как признавалась в этом сама буржуазия. Символизм продолжал традиции декадентства. Его выступление носило уже более резкий и законченный характер: он боролся за «страстные идеальные порывы духа» и против «крайнего материализма», как писал Мережковский. Символизм в своей философской сущности становился религиозно-мистическим выражением разлагавшейся части буржуазии.

Созерцание, а не строительство жизни, абстрактность, отрыв от масс, глубочайший индивидуализм, выродившийся у В. Розанова в обывательщину; эстетство, соединенное с огромной теоретической работой над изобразительными средствами литературного языка — все это характеризует символизм как направление буржуазной литературы в предвоенный период.

Акмеизм был последним этапом в буржуазной поэзии этой поры. Буржуазная интеллигенция пыталась итти по линии наибольшего сопротивления, сохраняя символистские литературные традиции.

---

[1]) Собр. стих. в 3-х томах, Гиз. 1928 г.

[2]) С. Родов, «А король-то гол!», «Леф», 1923 г., № 1 или «В литературных боях», М. 1926 г.

Л. Сосновский, «Литхалтура», «Правда», 1923 г., № 273.

[3]) Луначарский, «Как нехорошо выходит», «Правда», 1923 г., № 278.

Вместо мистических устремлений как господствующего чувства жизни акмеизм призвал в поэзию любовь к реальной вещи и реально существующему человеку. Это была некоторая оппозиционность как выражение борьбы за оздоровление внутри буржуазной поэзии. Практическая работа над новыми средствами поэтического изображения и построения стиха носила тут более интенсивный характер по сравнению с творчеством символистов (напр. у М. Зенкевича).

1910—1912 гг. — период символистского кризиса и появления акмеизма. В недрах буржуазной поэзии, в атмосфере брожения в этот же период зародился футуризм. Б. Эйхенбаум писал о футуристах первого периода следующее: «Одновременно (с акмеизмом. — *В. А.*) явились и революционеры, потребовавшие радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта, от всех традиций высокого искусства. Они обращались со своими лозунгами не столько к литературным кругам, сколько массам — к той толпе, на которую жрецы высокого искусства всегда смотрели с презрением. Их выступления носили характер общественный, боевой» [1]).

Это был голос революционных слоев городской мелкой буржуазии в значительной степени деклассировавшихся и пауперизованных. Литературная преемственность их шла от символизма. Реформаторская работа символистов и акмеистов над стихом была усвоена футуристами как основание для полной революции и поэтической формы. Отталкивание от символизма шло в плане социально-психологическом, где у футуристов развертывалась совершенно иная классовая перспектива. Причем это последнее, несомненно, способствовало и выявлению более энергичному и качественно другому, чем у символистов, новых выразительных средств поэтического языка. Но формальные достижения символистов все же некоторое время были отправным пунктом для футуристов.

[1]) Б. Эйхенбаум, «Анна Ахматова», СПБ., 1923 г., стр. 21.

Асеев своими литературными традициями связан был с ростом российского футуризма. Ранее ученик В. Хлебникова и позднее ученик Маяковского, он дал в своем творчестве лирический вариант русского футуризма. Это его отличительная черта, отделяющая его от эпика русского футуризма В. Хлебникова и сатирического таланта Маяковского, в котором резкость классового вызова и пафос обличительного жара выгодно выделялись на фоне лирических экзерсисов начинавшего тогда Асеева.

Асеев принадлежал к младшей и более умеренной части футуризма, развертываясь и зрея после того, как прошумели уже первые боевые выступления Маяковского, Хлебникова, Бурлюка и Крученых, выпустивших в 1913 г. «Пощечину общественному вкусу».

Руководящая роль зачинщиков протеста, фанатиков и гонимых была уже в руках более старших по опыту товарищей. Творчество младшей группы, к которой принадлежал Асеев, отмечено уже большей мягкостью и лиричностью тона, нежели боевые манифесты пионеров русского футуризма.

II.

Юношеские стихи Асеева относятся к 1912—1914 гг. Они обнаруживают, что поэт еще плохо осознал себя как выразителя известных общественных настроений, и неуверенность в построении стиха и развертывании замыслов тут частый гость.

В стихе поэт пока лишь «потешается», помахивая серебром стали. Его потеха подымается «полками», чтобы «повыморить город мором», его сердце должно быть лишено жалости [1]) — вот внутренняя логика одного из ранних стихотворений Асеева. Тут много еще логически неясного, эмоционально не оформленного, но уже здесь в зародыше скрывается *образ бунтаря*, характерный для стиля Асеева в целом. В ранний период этот образ стилизуется в некоего вольного казака, готового взбунтоваться. То герой

[1]) «Проба», т. I, стр. 29.

зовет на Дон, ищет врага, «что встретиться не смеет».

«Лежу-лежу, пою-пою,
и ночь моя короче,
пойдем на Дон, на Дон, на Дон
свести на очи очи»

То вырастает образ одинокого богатыря, в котором дремлет неиспользованная силушка, которому враждебна окружающая жизнь. Возникает целая серия казачьих образов: сражающегося казака [2]), веселящегося казака [3]), пляшущего казака [4]), умирающего казака [5]). Темы ранних стихотворений развертываются в плане рыцарской героики: обращение к Днепру — носителю казачьей свободы и мужества, любовь к верному другу — лошади, предчувствия какой-то «тревоги», поиски где-то неизвестного врага, ожидание поединка с этим неизвестным врагом, который смутно будет назван «нехристем»; кто-то мечется в каком-то стане, где-то происходит какое-то волнение [6]); отец загадочной для читателя царевны ударяет в вече [7]); перед боем в поле собираются рыцари [8]).

Стилизаторский образ богатыря иногда заменяется образом разбойника. Поэт грозит: «Не спасти худым ковуям стольный град; нынче ночью зацелуем ваших лад» [9]).

На всей поэзии этого периода лежит печать недоговоренности, какой-то отвлеченности, изобразительной разорванности, стилизации. Образ одинокого человека, не связанного прочными социальными нитями с окружающим миром, смутно понимающего свою общественную роль, недовольство своею судьбой — вот что скрывается за бутафорскими костюмами казаков, князей, богатырей или разбойников. Из этих потемок раннего асеевского творчества выступает лицо растерянного и неуверенно протестующего интеллигента.

Незнание своего врага, незнание целей своего существования и наряду с этим потребность в свободе, в героическом поступке характеризуют поэзию Асеева. Его стихи раннего периода переполнены архаизмами, архаическими оборотами и стилизацией древне-русского эпического творчества. Бунтарские, протестующие мотивы облекаются в архаические формы, потому что сознание поэта достаточно определилось для протеста, но недостаточно развилось для конкретной борьбы, для участия в классовых боях. Поэт смотрит не вперед, ибо будущее ему неизвестно, а назад, в далекое прошлое, где он находит себе материал для оформления своих бунтарских настроений. В этом несомненное единство формы и содержания в поэзии Асеева.

В период 1914—1915 гг. в его поэзии зазвучал мотив «покаяния». Утрачена вера в прежние убеждения: «разум изрублен», но поэт не теряет надежды на свои силы [1]). В чем его «покаяние»? В том, что он готов признаться, что был разбойником с видом смиренника. «И вот, оборвав смиренье, кричу, что перед тобой ник душистой рабской сиренью тебя неузнавший разбойник» [2]).

Чувство протеста здесь принимает более резкие формы; незнание конкретного носителя зла способствует тому, что эти бунтарские настроения принимают стилизаторскую форму «разбойничьих» подвигов. Образы заимствуются из мира разбойничьего удальства: блеск ножа, голодная ругань, плевки в низвергнутые святыни.

Поэт зовет к бегству из этого мира: «Мы из мира убежим» [3]). Поэт видит: «Здесь все рассыпается прахом», день, «расцветши сквозь сотни душенок, мне больше не мил и не нужен», мир для него лишь «морда». Он проклинает Москву и грозит гибелью церквам: «Ну, так

[1]) «Тунь», т. I, стр. 30.
[2]) «Щепоть», т. I, стр. 33.
[3]) «Чудошная», т. I, стр. 35.
[4]) «Пляска», т. I, стр. 40.
[5]) «Песня Ондрия», т. I, стр. 45.
[6]) «Заповедная буща», т. I, стр. 32.
[7]) Без названия, т. I, стр. 43.
[8]) «Песня Ондрия», т. I, стр. 45.
[9]) Без названия, т. I, стр. 50.

[1]) «Торжественно», т. I, стр. 53.
[2]) «Откровение», т. I, стр. 55.
[3]) «А мы убежим», т. I, стр. 57.

долой кресты! Наша теперь религия!» [1]).

Куда же поэт зовет убежать? Его манит природа — море, поле. «За отряд улетевших уток, за сквозной поход облаков мне хотелось отдать кому-то золотые глаза веков» [2]). Пафос страстного порыва, стремление сорваться с места находит соответствующие образы: поезд, сорвавшийся с цепей [3]), взмыленная пристань [4]), миноноска, взмыливающая воду [5]), ветер, вертящий огонь, скачущая жизнь — образы, передающие остроту волевого напряжения, желания убежать к иной жизни.

Образ «казака» и «разбойника» принимает иногда новое выражение — вселенского бунтовщика.

Чайки кричали — чьи вы?
Мы отвечали — «ничьи».

Мы ж не имеем родин
Чайкам сложить припев [6]).

В другом стихотворении:

Уплывающим — привет,
Остающимся — прощенье.
Нас — ни здесь, ни с теми нет,
Мы ведь вечности вращенье [7]).

Поэт обещает: «Я подожгу над миром косы» [8]), «проломаю сквозь вечер мартовский млечный путь» [9]).

Так вырастает образ одиночки, пробивающегося в жизни личными усилиями, желающего действовать в мировом масштабе вне класса и какого бы то ни было коллектива.

Война в поэте не вызвала каких-либо определенных настроений. Оторванность от класса как господствующего, так и трудящегося, не воспитала в поэте ни четкого патриотизма, ни жесткой ненависти. Ужас войны создал настроения достаточно туманные:

Время Европу расшвырять
Поношенная морда мира [1]).

Или:

«Обесчещено венграми белое тело Карпата» [3]).

Или

«Но чем заглушу, и смогу ли, печаль одиноких людей» [3]).

Все это настолько двусмысленно, что не приходится тут говорить о какой-либо четкости настроений. В этот период поэтического роста Асеева мы нередко встретим у него обращение к природе. Пейзаж вообще чужд поэту. Он ему не удается, потому что вся его поэзия вскормлена городом. Обращение же к природе для Асеева — известный элемент его мироощущения, его мечта, его тоска по иной жизни. Природа для поэта — неисчерпаемый источник молодости, буйства, силы. Так, например, об океане Асеев говорит: «Он всему молодому сверстник, он носитель бездумья брызг» [4]).

Он просит океан:

Ополчись же на злую сушу,
На огни и хрип кабаков.
Океан! Загляни нам в душу,
Смой с ней сажу и жир веков [5]).

И в воображении поэта, насыщенном образами городской жизни и, может быть, горького одиночества, возникает видение моря:

И с берега — запах левкоя,
И к берегу льнет тишина...
Вы видели море такое
Прозрачным, как чаша вина [6])?

Революцию Асеев принял вначале внешне, в плане уличных впечатлений прохожего, но не ее участника. Он стучится в двери революции, как вечный путник, и революция ему чудится «раем»:

---

[1]) «Проклятие Москве», т. I, стр. 60.
[2]) Без названия, т. I, стр. 63.
[3]) «Сорвавшийся с цепей», т. I, стр. 65.
[4]) Ibid.
[5]) «Брегобег», т. I, стр. 66.
[6]) «Венгерская песнь», т. I, стр. 64.
[7]) «Брегобег», т. I, стр. 66.
[8]) Без названия, т. I, стр. 87.
[9]) Без названия, т. I, стр. 81.

[1]) «Об 1915», т. I, стр. 91.
[2]) «Боевая Сумрова», т. I, стр. 95.
[3]) Без названия, т. I, стр. 92.
[4]) «Океан», т. I, стр. 111.
[5]) Ibid.
[6]) Ibid.

С тобой, с тобой, мое звонкое нынче.
В твой край трудовой я войду, если
пустишь [1]).

Фразеология поэта насыщается резкостью: «жги», «рви», «раздирай», «раскромсай», «разбросай города в города» [2]), «лязг», «визг», «выть гудком», «скрежет кранов» — вот наиболее характерные выражения в первых революционных стихах Асеева. Благодаря поверхностному восприятию революции, революционная лирика Асеева первое время лишена какой бы то ни было эмоциональной силы и силы художественного выражения. Неясность социального содержания в стихах чрезвычайно заметна. Контуры революционной России туманны. Архаические древне-народные образы еще находят себе место. Абстрактно-гиперболическая фразеология сохраняет свою силу. Революция для поэта — огненный шар, пугающий «навзничь падающие столицы». Земля, «расправив огненную гриву», ринулась грозить, сиять и изумлять. Шар земной зазмеился во тьме миров [3]).

Вместо диалектически ощущаемой революции в стихи проникает примитив, и образ революции создается с помощью бесконечного нанизыванья эпитета «красный». Так, например, в стихотворении «Кумач» [4]) в сорока коротких строчках этот эпитет повторяется девятнадцать раз.

Чем же близка поэту революция? Поэт видит в ней своего товарища, потому что, как и он, революция в прошлом, в своем развитии была «загнанным зверем».

Верь! Бычачью вселенную выю
На колене своем перегнем!
Верь! Поэтово слово не сгинет;
Он с тобой—тот же загнанный зверь...[5]).

Тут не мешает процитировать и известное стихотворение (не то 1916, не то 1917 г.).

Деревня — спящий в клетке зверь,
Во тьме дрожит и снится кнут ей,
Но вспыхнет выстрел, хлопнет дверь,
И — дрогнут сломанные прутья... [1])

В донэповский период для Асеева интересным опытом является стихотворение «Пришельцам» [2]). Оно написано острым и четким стихом и охвачено социальным пафосом. Тема его — английская интервенция на Дальнем Востоке.

Тайфун взметает здесь пески,
Поэт идет на вас войною!

— так поэт обращается к интервентам. Массы молчат, но выступает поэт:

Пусть взор, склоняющийся ниц,
Покорный силе, вас встречает,
Но с опозоренных границ
Вам стих свободный отвечает.

Не понял ты, что не тебе
Подвластна жизнь и жизни форма
И дальше:
Возьмешь ли на себя вину
Направить бешеные ядра
В разоруженную страну,
Хранимую лишь песней барда.

В последнем четверостишии поэт призывает матросов выступить за волю и за народ. Несмотря на конкретность и социальную насыщенность в развитии темы, стихотворение остается индивидуалистичным: активность вождя-поэта происходит за счет полной пассивности масс. Это все тот же прежний образ сильной буйствующей личности, за спиной которой стоят безмолвные массы, и дело не меняется от введения в конце призыва к матросской массе. Смутность перипетий революции здесь еще сильна, и Асеев впоследствии писал об этом стихотворении, назвав его борьбой «за неясное, смутное ощущение нового мира против ясных, строгих, точных рамок прошлого, проклятого и покинутого навсегда» [3]).

[1]) «Сегодня», т. I, стр. 154.
[2]) «Наигрыш», т. I, стр. 151.
[3]) Без названия, т. I, стр. 169.
[4]) Т. I, стр. 158.
[5]) «Тайна», т. I, стр. 162.

[1]) «Предчувствия», т. I, стр. 172.
[2]) Т. I, стр. 163.
[3]) Статья «Лирический фельетон» в книге «Работа над стихом», 1929, «Прибой», стр. 59.

III.

Направление декларативно-лирическое, мажорный тон, космический элемент в поэзии Асеева были первым периодом в развитии революционного сознания поэта.

Нэп поэт встретил отрицательно, и безнадежностью звучат его слова: «Значит — вновь буржую ржать, плавя солнце на панаме, а тяжелая баржа, знай, вытягивайся нами». И поэт призывает:

На фонарь, фонарь, фонарь
Тусклых буден злую старь [1]!

Непринятие «тусклых буден» определяет позицию поэта как позицию бунтаря, которому революция близка лишь своею мятежностью, стихией разрушения. Позднее в «Лирическом отступлении» [2] Асеев развернул широко свое настроение. Эта поэма проникнута глубокой горечью, безнадежностью, одиночеством, оторванностью поэта от читателя. Поэт «завывает кликушей», как он выразился сам. Он видит вокруг себя одни лишь отвратительные краски. Он видит образ продажной женщины, страдающей от вынужденной страсти, разбазаривающей глаза и груди. Этот образ проходит через всю поэму. Поэт чувствует безнадежность в положении этой женщины, невозможность помочь и он восклицает:

«Так значит — вся молодость басней была, и помочь не придут, и день революции сгаснет в неясном рассветном бреду?» И в эту поэму о погибшей женщине врывается политический мотив: «Мне не только одни наркомы из-за мрака лжи, мне — все лица в Москве знакомы и, как трупы, — схожи». Он ищет: «Где же жизнь, где же ветер века, обжигавший глаз мой? Он утих. Он увяз — калека...» «...как пройти мне к людям?» — спрашивает поэт.

Как мне вырастить жизнь иную
сквозь зазыв лавок,
если рядышком —
вход в пивную
от меня направо?
Как я стану твоим поэтом,
Коммунизма племя,
если крашено —
рыжим цветом,
а не красным, —
время?!

В 1923 г. возникает «Леф», в котором Асеев принимает активное участие. Агитационно-плакатное искусство, искусство лозунга, стало знаменем лефовцев. В искусстве они ищут средств эмоционально-организующего воздействия на психику в связи с задачами классовой борьбы. Искусство приобретает для них глубоко публицистический смысл, и в дальнейшем, в 1928 г., они заявили о своем участии в борьбе за культурную революцию. Мы видим, как этот политический лозунг в рядах лефовцев родил сильный социальный резонанс. Агитка Асееву принесла пользу, дав ему конкретные революционные темы. Публицистический пафос и попытки поднять политическую тему до поэтической ее интерпретации определяют работу Асеева в этот период. Такие поэтические вещи, как, например, «Новая кремлевская стена» [1] и «Полет» [2] ярко обнажают «сердца человеческого ткань» в борьбе пролетариата за Октябрь.

Он взмывал
над вами
песней вольной,
неба молодого голубей,
он вставал за вами —
облик Смольный,
вами взятой воли колыбель.

Гражданская война находит у Асеева следующий образ:

И опять,
наежившись штыками,
напрягая
сумрачный зрачок,
в тыл врагу
вздымался

[1]) «Новая карманьола», т. I, стр. 193.
[2]) Т. III, стр. 7—21.

[1]) Т. I, стр. 219.
[2]) Т. I, стр. 246.

каждый камень,
каждый
сердца бившийся клочок.

Это им,

о прошлом не жалея,
птицей в сердце
бился мир иной,
им,
кто лег
окружьем мавзолея —
новою кремлевскою стеной («Новая кремлевская стена»).

На свой вопрос — «где же жизнь, где же ветер века?» — поэт отвечает *индустриальной лирикой*, определившей в его творчестве новый сдвиг приближения к революции. Асеев дает цикл стихов, в которых романтическую мятежность революции он обретает уже на заводах. Именно тут он создает образ будущего, зовущего за собой. То в фигуре формовщика, выливающего новую эпоху [1]), то в фигуре наборщика, склоненного над набором прокламаций [2]), то в символическом образе «стального соловья» [3]) поэт показывает биение революции.

«Леф» с самого начала поставил перед собой задачу — решительного натиска в борьбе за новую личность. Отсюда актуальное значение приобрела для них проблема молодежи.

И в асеевской лирике последних лет постоянной темой становится тема о молодежи. Проблема социалистического строительства в поэтическом сознании Асеева развертывается, прежде всего, как проблема молодежи, источника революционного энтузиазма. Тема о молодежи для Асеева глубоко романтична. Первоначальные образы еще не утратили у него стилизаторских моментов. Взятый им, например, образ рабфаковца напомнит нам еще какого-нибудь стилизованного «богатыря». У рабфаковца «лавою по мостовой подошвы жарко шаркают».

Идет рабфак — шаги гремят,
Колышут щеки зарево,
От песней пышащих ребят
И камни разговаривают [1]).

«Разбойничьи-удальские» мотивы еще можно услыхать и в следующих строчках:

А ну-ка, все лавиной
на двадцать с половиной
ветрами нашей бури
напрямик качнем.

А ну-ка каблуками,
Махнем за облаками,
А ну, опять без совести
во всю свистать [2]).

Но поэма «Свердловская буря» [3]) уже романтически-зрелая вещь. Фигура молодого комвузовца преисполнена движения, силы, обещающей в будущем бурю. Молодежь — «сигнал крутого прибоя» — вот мысль, пронизывающая поэму.

Горечи нэпа для поэта как бы смягчаются перед той радостью, которую он получает, встречая молодого советского парня.

И я увидал
в расступившихся днях —
в глазах его
грозных и синих —
проросший сквозь нэп
строевой молодняк,
не только —
осенний осинник.

Развиваясь под знаменем молодежи, поэт считает революцию торжеством молодости над старостью.

Да здравствует Революция,
сломившая власть стариков! [4]) —

— восклицает поэт.

Радость, сила и молодость для него знаменуют силу революционного класса. Вот почему поэт выбирает такие темы, где легче продемонстрировать торжество

[1]) «В стоны стали». т. I, стр. 175.
[2]) «Об обыкновенных», т. I, стр. 184.
[3]) «Стальной соловей», т. I, стр. 182.

[1]) «Лозунг-тревога», т. I, стр. 191.
[2]) «Эстафета», т. II, стр. 67.
[3]) Т. III, стр. 31.
[4]) «В те дни, как были мы молоды», Т. II, стр. 97.

молодости. Образ физкультурника или лыжника ему достаточно удается, но крупнейшим по своей простоте и социальной значительности является его недавнее стихотворение «Молодость Ленина» [1]). Молодость, преисполненная твердости,— характерная черта большевистской революции — вот формула стихотворения. Эта мысль определяет и весь цикл асеевской поэзии о молодежи.

Тема социалистического строительства развертывается под тем же знаком:

Годов
не сгасить пыл,
в них вечен
запас сил [2]).

Грядущая культура СССР [3]), новая Украина [4]), культура речи [5]), жилищное строительство [6]) найдут себе место в поэзии Асеева. Эти темы разработаны им в обычном романтическом плане как элементы настоящего и, главным образом, как зародыши будущего.

Тяга в последние годы к грядущему или прошлому героическому от революции характеризует стихи Асеева.

На этом фоне была создана поэма о двадцати шести бакинских комиссарах [7]). Гибель бакинских коммунаров для поэта была предлогом для выражения героических настроений. Тема по существу не была развернута вовсе, образы коммунаров не смогли воскреснуть под пером поэта со всей необходимой четкостью... Даны обрывки событий и имен. Вот почему в сюжетном отношении поэма неудачна. Как мы уже сказали, тема была больше предлогом для Асеева выразить свою тоску по героическом, по революционной романтике, которую он не находит в буднях сегодняшнего дня.

[1]) «Работа над стихом», стр. 127.

[2]) «Она продолжается», «Работа над стихом», стр. 135.

[3]) «Свет», т. II, стр. 48.

[4]) Т. II, стр. 135.

[5]) Т. II, стр. 52.

[6]) «Уличные стихи», т. II, стр. 22.

[7]) Т. III. стр. 53.

«Сказ о Буденном» [1]) и «Семен Проскаков» [2]) того же происхождения. Рассмотрим первую поэму.

В первой части — «Детство Буденного» — создан образ смелого и сметливого подростка, выросшего в бедности, молча переносившего обиды.

Все обиды батрацкого детства,
униженья, попреки, пинки —
сердцу холодом дали одеться,
мысли ж — молниям стали близки.

Во второй части — «Станица Платовская» — Буденный под влиянием революции понял, что нужно «своих пауков сковырнуть». Дальше дается стилизованный под народную песню разговор ветра с Буденным. Ветер просит у Буденного дать обещание, что он будет защищать свободу. В третьей части — «Первый бой» — Буденный борется за «волю».

В облака затмился месяц,
ветер вьет пыльцой,
их всего в отряде десять
грозных удальцов.

Эти десять одерживают победу над белыми.

Из случайного отряда
в темноте ночей —
встанет конная громада
красных силачей.

В четвертой и последней части — «Тяжкая година» — говорится о победах Буденного сначала на деникинском фронте и, наконец, на врангельском.

И снова лет, и снова гром —
не хочет кончить враг добром...
Народ буденовцев послал,
и в камень их нога вросла,
в кремень впилась руками...
Идут — и пламенны шаги,
все уничтожены враги.

По сравнению с ранними революционными произведениями эта поэма насыщена более крепкими красками, большею твердостью тона, большей реальностью изображения. От стилизованных «богатырских» образов поэт вступил на

[1]) Т. III, стр. 159.

[2]) Т. III, стр. 89.

путь *действительной* революционной героики, взяв для своей поэмы волнующую тему. Правда, поэма не лишена некоторых дефектов: отсутствие стройности плана, внутреннего логического единства в развертывании поэмы — заметные недостатки поэмы, но все это отступает на второй план, если мы возьмем поэму в целом и взглянем на нее с точки зрения роста поэтических сил Асеева. «Сказ о Буденном» — свидетельство его развития, его врастания в революцию. Романтический пафос в «Семене Проскакове» приобретает еще большую силу.

«Семен Проскаков» дает столкновение двух образов — красного партизана и героя белой армии — Колчака. Один, олицетворяющий черную реакцию, трагически погибает, погубив мечту личной жизни — открыть южный полюс.

Я
отраженный
в сибирских ночах
трепетом
тысячей звезд
партизанских,
я, адмирал
Александр Колчак,
проклятый в песнях,
забытый в сказаньях.
Я погубивший мечту свою,
спутавший ветры
в звездном посеве,
плыть захотевший
на юг
и на юг
и отнесенный
далеко на север;
я предупреждаю других,
жаждущих славы
и льнущих ко власти:
уже
и уже
сходились круги
темных моих
человеческих странствий.

Он погибает, потому что идет против революционной массы. Другой, выразитель этой революционной массы, героически побеждает, потому что:

В тысячах
повторенный
имен,
из-под глухого
земного покрова
я, партизан
Проскаков Семен,
жить начинаю
снова и снова...

Он молча пробивал перед собою путь и, когда революция потребовала его, он бросил свой дом и записался в красногвардейцы. Упорство определяет характер этого рабочего-большевика:

Кто остановит
меня на пути?
Мертвый,
я раны свои простираю
к дальнему свету,
к новому краю,
все пережив
и все победив!

Проскаков побеждает, потому что он выразитель «тяжкой силы восставших масс». Вся поэма охвачена героическим пафосом, и на героическом конфликте строится все ее развитие.

Эти две поэмы характерны для поэтического роста Асеева — его органической тяги к героическому, его верности романтике.

Для цикла красноармейских стихов очень ярким и завершающим эволюцию поэта является его недавнее стихотворение — «Граница» [1]).

Ямбически оформленное, строгое по сжатости, оно производит сильное впечатление.

Красноармейский пост на западной границе сторожит «малейший звук, тишайший шорох».

Костер
под тяжкою полой
блеснет
сиреневой золой
и струйка
тянется на Запад.

Поэтическая ткань стихотворения вспыхивает лозунгом:

Но наш костер
на то рассчитан,

[1]) «Работа над стихом», стр. 162.

чтоб было
всюду видно им,
что мы не спим,
что сторожим
мы — угнетенных всех защита.

Близость поэта к революции, принятие ее как классовой борьбы и ожидание борьбы с врагом — настроения Асеева, пришедшего к пролетариату.

И еще два примера из недавних стихотворений Асеева. В стихотворении «Тоннель в Риме» (из итальянских стихов) [1]) мы видим образ энтузиаста-романтика, мечтающего о будущем, когда величественный тоннель вздрогнет от гула революционных демонстраций и митингов.

В другом стихотворении поэт пишет:

Чего я хочу? Необычайного.
Того же, что Гоголь и Шамиссо [2]).

В чем же для Асеева разгадка «необычайного»? «Необычайное» для него не только в выдумке и балагурьи, но и в том, чтобы смотреть преувеличенными глазами, в том, чтобы дышать «преувеличенными глотками», «преувеличенными шагами жизнь настигать и перегонять». Он видит эту романтическую «необычайность» — «всюду, всюду», как и в грядущем коммунизме. Для поэта коммунизм — необычайная романтика.

От мятежных, порой «разбойничьих» настроений предреволюционной эпохи поэт пришел, перешагнув через гиперболически-декларативные мелодии своей поэзии, к производственным и героическим мотивам революции. От смутно очерченного образа стихов 17-го года он пришел к четкому, конкретно-осязаемому образу революции.

Романтический индивидуализм, которым охвачена поэзия Асеева, его отрицательное отношение к нэпу, характерный для него образ бунтаря-одиночки, совершивший эволюцию от стилизованного «богатыря» до советского молодняка, те изобразительные дефекты, которые еще достаточно многочисленны, те поиски массового читателя и чувство нередкого одиночества от отсутствия этого читателя, что нередко беспокоит поэта, — все это в известной степени тиски еще непреодоленной до конца инертной силы прошлого.

Но из-за наслоений еще не целиком изжитого прошлого пробивается все с большей силой конкретное осознание пролетарской революции и задач поэта в ней.

МЕЧТЫ О НОВОМ СТИЛЕ.

(Искусство вещи на Западе.)

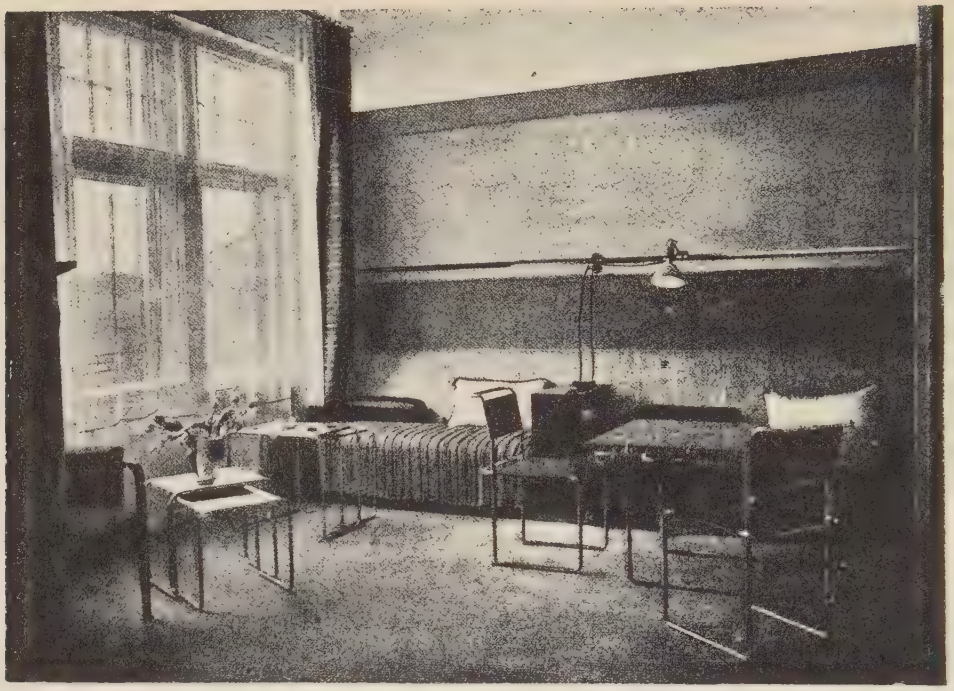
Д. Аркин.

Запад возмечтал о новом стиле. Это сейчас одна из модных тем. Новый стиль, по мнению художественных критиков и передовых эстетов Европы, рождается именно сейчас, на наших глазах, чуть ли не впервые за целую четверть века, отмеченную печатью «бестилия». «Стабилизованная» Европа желает обладать не только твердым франком и маркой, но и надежными канонами современной художественной формы. Экспрессионизм устарел не менее чем пестрые бумажки падающей валюты; его истерическая эмоциональность была к лицу лишь в пору послевоенной лихорадки. Сейчас нужно нечто более солидное, нечто совсем иное, чем неуравновешенная инфляционная эстетика недавних глашатаев «новой» художественной эпохи.

Притом нужно больше, чем очередная смена моды в искусстве, чем нарождение очередного нового течения. Нужен *новый стиль*, приличествующий новой «эре» европейского капитализма, нужна стабильная художественная валюта. И взоры ищущих фатально обращаются к истоку всяческой «стабильности» — к

[1]) «На литературном посту», 1928, № 3.

[2]) «Необычайное», журнал «Новый мир», 1929 г., кн. 5.



Комната в квартире режиссера Пискатора. Мебель и общее оформление конструктора М. Брейер.

Америке. Смелые «самостоятельные» лидеры европейской культуры все чаще обращаются туда, — если не к чековой книжке Пирпонта Моргана, то к каталогам стандартизованных фабрикатов, к архитектурным альбомам, фотографиям и чертежам небоскребов, силосов и ангаров, — этим давно знакомым образам индустриальной техники, получившим ныне неожиданный смысл эстетического идеала для «передовых», «левых», чуть ли не «революционных» представителей европейского искусства.

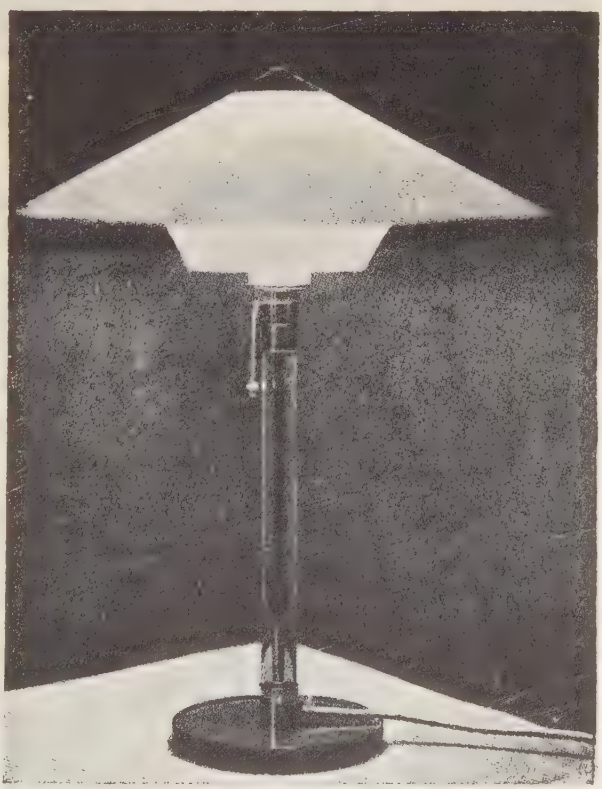
Новый стиль, по мнению европейских его распознавателей, формируется в архитектуре и художественной промышленности последних лет. В частности, художественная промышленность, оказывается, по мнению некоторых, седалищем новых форм чуть ли не для всей художественной культуры завтрашнего дня. Не разбираясь как следует в самом понятии «стиля» и оперируя им лишь как неким «удобным» обобщающим термином, европейские критики, однако, довольно точно угадывают возросшее значение *искусства вещи* в общем процессе современного художественного развития.

Генеалогия «нового стиля» неслучайно начинается с Парижской всемирной художественно-промышленной выставки 1925 г. Одно время собирались объявить таковым именно «стиль», показанный на этой выставке, утвердив за ним ее официальное название: «стиль arts décoratifs» — такое выражение можно и сейчас встретить в статьях и разговорах, особенно если пишут и говорят французы. Смесь из непереваренных остатков «модерна», африканских примитивов и «нового» геометрически-беспредметного орнамента (рыночная дань кубизму и вообще «левому» искусству) — этот «стиль 1925 года», казалось, имел шансы стать довольно длительным увлечением бытовой эстетики просвещенного буржуа. Это «увлечение» отнюдь не оставлено и по сегодняшний день. Напротив того, если судить преимущественно по признакам *рыночного* порядка, — то продукция

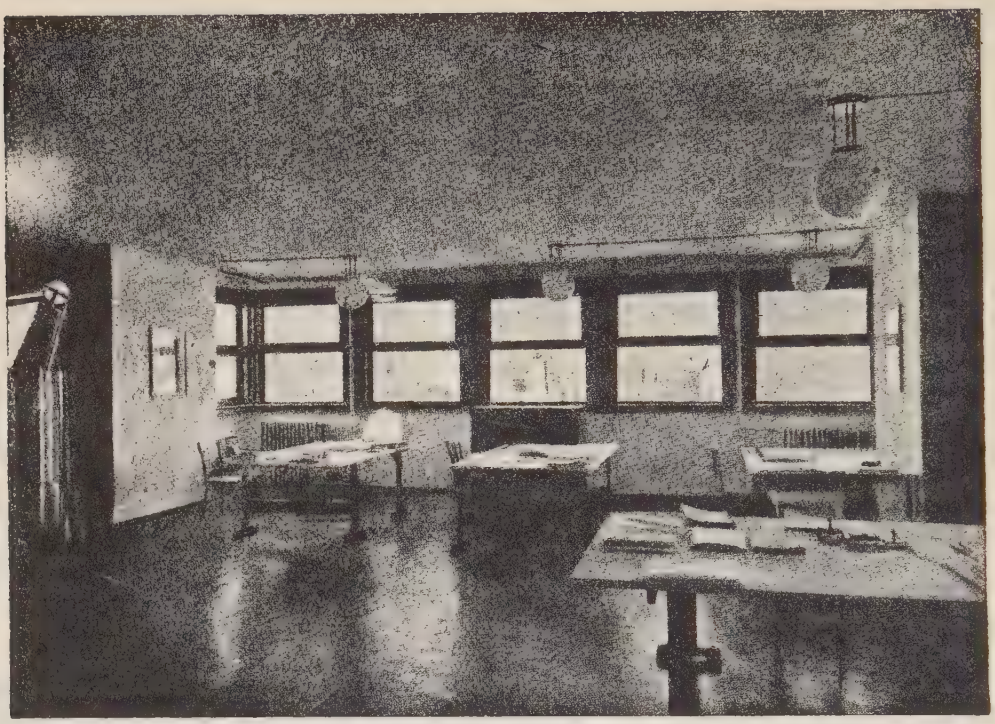
типа «arts décoratifs» до сих пор задает тон в сегодняшней художественно-промышленной жизни Европы.

Этот обновленный модерн сложился и выступил в качестве «нового слова» к тому времени, когда потрясения первого послевоенного периода сменились относительно более спокойным настроением в доме европейского буржуа: к 1925 г. уже наметилась относительная «стабилизация». Но одежда эпохи (а «стиль arts décoratifs» претендовал на роль, конечно, уж не меньшую, чем главного закройщика целой эпохи) еще отражала в себе многие черты предшествующего периода. Здесь и историческая тяга к дикарскому примитиву: судорога пресыщенности и голода — социальных эмоций, рожденных опустошением первых послевоенных лет; здесь и яростная жажда комфорта и роскоши — у нуворишей, вышедших «в люди» на войне и инфляции, и у маленьких «бедных» буржуа, желающих, наконец, жить не только спокойно, но и «современно»; здесь, далее, и еще явственные следы опрощения военного времени, реминисценции эпохи защитного цвета и нормированного питания; с ними переплетается еще не знающее своей будущей власти, но уже сильное и решительное влияние американской рационализации быта, «дух» стандартизованного фабриката.

Весь этот причудливый сплав можно разглядеть и химически разложить в *орнаменте* — этом доминирующем моменте художественно-промышленной формы периода «arts décoratifs». В один орнаментальный узел сплелись узоры африканских, южно-американских, индокитайских и прочих «примитивов» — и механизованная беспредметность композиций Фернанда Леже; переработка растительных стилизаций раннего модерна — и сдерживающая его капризы строгая линия геометрических простых форм; смесь пышности (обильное применение дорогих материалов) и нарочито упрощенного однообразия — в современном костюме, в мебели, предметах обихода. Мы уже отмечали, что характерным для этого художественно-промышленного «стиля» является в итоге торжество ручной отделки, торжество уникальной художественной вещи — т. е., иначе говоря, утверждение художественной промышленности как индустрии роскоши; лучшие, технически совершенные вещи изготовляются именно в этом порядке, на обиход немногих; для массового потребления остается имитация, суррогат. Господство декоративного принципа в работе над вещью, доминирующая роль орнамента в ее отделке приводят к тому, что «художественная» форма фабриката оказывается вовсе не связанной с его утилитарным назначением, с его функциональным содер-



Лампа работы высшей школы строительства и художественной промышленности в Веймаре.



Деловая комната в новом 15-этажном «башенном» здании редакции «Тагеблатт» в Штутгарте. Арх. Э. Освальд.

жанием. Больше того: развитие и совершенствование орнамента — орнамента самодовлеющего, независимого от потребительского назначения вещи — не может не оказаться в резкой коллизии с функциональным содержанием вещи; это последнее «мешает» развиваться орнаменту: требования потребительской целесообразности стесняют свободу украшательства. И потому, как мы отмечали, декоративное искусство рассматриваемого типа предпочитает развиваться в вещах, вовсе не имеющих никакого утилитарного значения, в вещах, призванных украшать и только украшать.

Со времени Парижской выставки 1925 г. прошло четыре года. С тех пор не было международного смотра в таком же масштабе, но это не помешало громко заявить о себе новым течениям, которые в Париже фигурировали лишь как некий «левый фланг», почти как курьез. Именно с этими новыми течениями, а никак не с ублюдочным «стилем arts décoratifs» связаны те мечты о новом стиле, о которых мы говорили в самом начале очерка. То, что на Парижской выставке было представлено скромным киоском журнала «Эспри нуво» да еще двумя — тремя экспонатами, стыдливо перекликавшимися с советским павильоном, — то сейчас занимает бесспорно виднейшее место в архитектурной и художественной жизни Европы и упорно пробивается по всеобщему признанью. Речь идет, понятно, не о каком-либо доминировании на *рынке*, но о все растущем *влиянии* и на потребителя и на производство; впрочем и рыночное признанье начинает распространяться на «левую» архитектуру, «левую» художественную промышленность.

Этому во многом помогли некоторые события художественной жизни последних лет; среди них отметим Штутгартскую выставку новой архитектуры, устроенную германским Веркбундом (1927); две Цюрихских выставки швейцарского Веркбунда — «Форма без орнамента» (1927), «Новое жилище» (1928); по-

стройку «улицы архитектора Малле-Стевен» в Париже; участие Ле Корбюзье в конкурсе на постройку дворца Лиги наций; переезд Баухауса («левой» художественно-промышленной архитектурной школы Германии) — в Дессау, где его деятельность сильно расширилась. и т. д.

Все это — отдельные звенья процесса консолидации и укрепления новых течений в искусстве вещи, расширения сферы их влияния. Именно этот процесс, активность этих группировок имеется в виду во всяческих разговорах о «новом стиле». Под последним разумеется отнюдь не «стиль arts décoratifs», но нечто совсем иное: разумеется «стиль» технической формы, упрощенной целесообразной вещи (или здания), свободной от всякого орнамента. Два словечка, столь знакомые нам и произнесенные у нас до Запада, — *целесообразность и вещность* — можно в разных вариациях встретить сейчас на каждом шагу в художественных апологиях, в рассуждениях теоретиков от искусства, в декларациях группировок. Sachlichkeit und Zweckmässigkeit — два термина, кажется, вытесняющие привычное эстетическое словоупотребление из современных суждений о художественной форме. Утверждается особый термин «целесообразная форма» — «Zweckform» — в качестве термина эстетического.

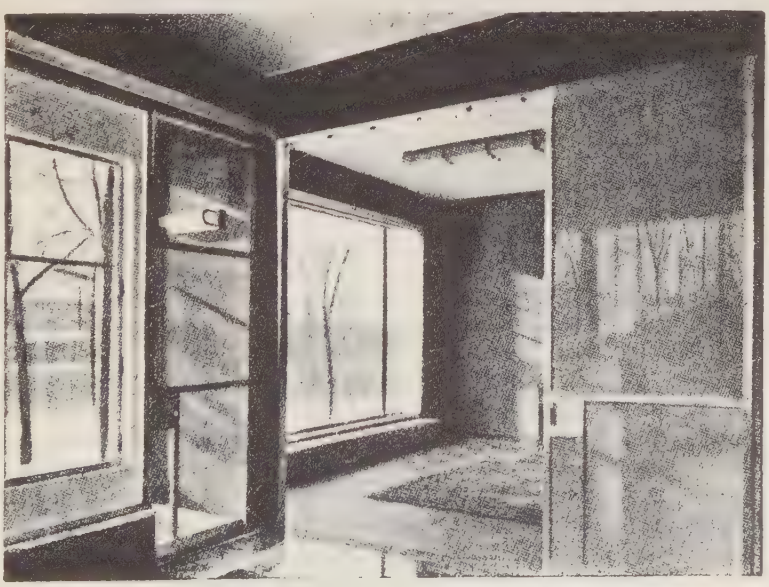
Вот как живописует этот нарождающийся новый стиль один из его апологетов:

«В красоте целесообразной формы художник современности увидел самый сильный и самый жизненный символ эпохи. Он нашел выраженным в этой красоте все то, что уже жило в нем самом и вокруг него. Ибо в целесообразной форме живет техника — это величайшее откровение нашего времени, с ее грандиозными свершениями и проектами, — с ее мостами и кранами, локомобилями и авто, с ее электрическими и оптическими аппаратами, — этот новый мир форм, которых никогда раньше не существовало» (В. Пфлейдерер — «Форма без орнамента») [1]).

И дальше идут перефразировки положений, хорошо знакомых нам по нашей литературе, как известно весьма охотно трактовавшей «эстетику инженерии».

«В целесообразной форме живет дух, который стоит за техникой: страстная воля к власти, к покорению сил природы, триумф человеческого разума и свободы, новый эрос вещности и правдивости, — это строгое интеллектуальное миропонимание современного человека. Оно должно создать новое искусство, особен-

[1]) W. Pfleiderer, «Die Form ohne Ornament», 1925 («Bücher der Form», Bd. I).



Комната в вилле, построенной по проекту арх. О. Хеслер. Выдвижная дверь (металл и матовое стекло). Использование конструктивных форм японского жилища в современной постройке.

Обстановка кухни. Арх. Г. Геринг и Л. Гильберсеймер.

но в области художественной промышленности, которая ближе других соприкасается с техникой...

...Ручная обработка материала все более вытеснялась машиной. Машина же принесла с собой новые технические формы,— формы, выражающие идею целесообразности. И художник увидел себя вплотную вынужденным творить *для машины*, т. е. в ее, технических, формах» [1]).

Не стоило бы приводить этих цитат, если бы они не были характерны для этих новых «общих мест» современных рассуждений об искусстве вещи. То, что русские производственники с увлечением прокламировали десять лет назад, когда из всех машин в Москве по преимуществу действовали зажигалки, — то на разные лады варьируется сейчас немецкими профессорами от искусства, французскими лидерами новых течений. Авторам отпечатанного на скверной бумаге осенью 1920 г. сборника «Искусство в производстве», где впервые говорилось о *конструктивном, вещном* искусстве, о целесообразности как принципе художественной формы, конечно, не грезилось, что через пять-шесть лет эти тезисы, развитые на иной лад, будут утверждаться как основная платформа европейской художественно-промышленной культуры [1]).

Апология машинного производства как фактора стиля попадает в обиход тех самых эстетов, которые еще недавно руководствовались чисто-индивидуалистическими критериями в своих эстетических оценках.

«В то время как художники и декораторы производят вышивки, обои, стекло, литье и мебель, — инженеры и некоторые строители трансформируют мир, пользуясь завоеваниями науки. Будущее сохранит имена этих реформаторов, и это не будут имена Морриса, Галлэ,

[1]) W. Pfleiderer, «Die Form ohne Ornament», 1925 («Bücher der Form», Bd. I).

[1]) Конечно по поводу этих соображений было бы неправильным говорить о «примате» русских или западных конструктивистов, о подражании и т. п. В западном «вещизме» мы должны видеть закономерный процесс, который идет не от «русских конструктивистов»; он зарождался в недрах индустриализма гораздо раньше, отчасти уже во второй половине прошлого века и был формулирован уже в тезисах Земпера, Райта и др. — *Ред.*

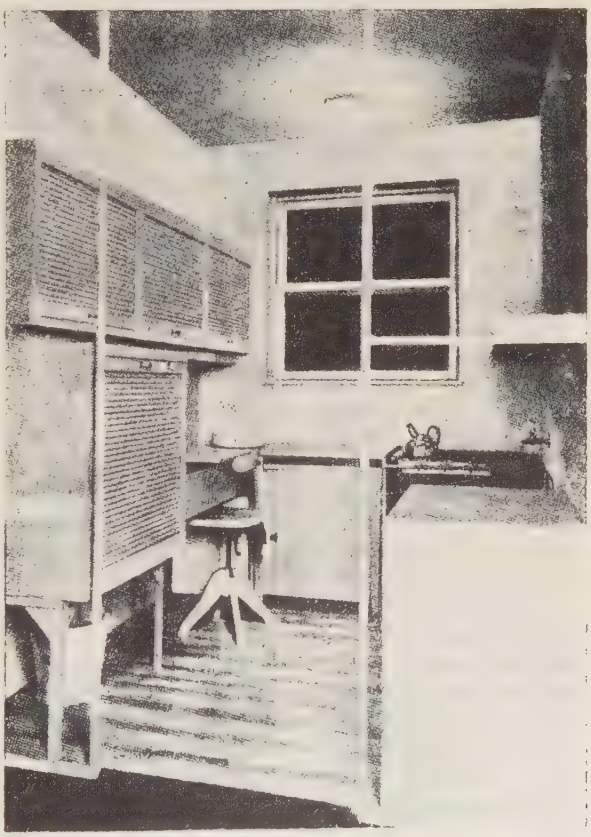
Мажореля и Робера, но имена — Эйфеля, Вильбура Райта, Цеппелина, Фрейсинэ, Сантос-Дюмона, не говоря уже о Стефенсоне, Эдисоне, Рентгене, о конструкторах динамомашин и автомобилей» (Вольдемар Жорж о Парижской выставке 1925 г.).

Не надо думать, что мы здесь имеем дело со случайным высказыванием. Напротив того: тема «инженер вместо художника», «техническая форма — художественная форма» весьма охотно развивается теоретиками и деятелями отнюдь не только «лефовского» толка.

«Произведением художественной промышленности, — пишет В. Лотц [1]), — называется предмет, содержащий такую «формальную примесь», которая не обусловлена в нем его утилитарным назначением». Из этого определения следует, что в каждой художественно-промышленной вещи можно различить форму техническую и форму художественную, т. е. эту именно «примесь». И далее критик приводит существенные возлажения против этого определения. Он в точности повторяет рассуждения о «художественном» моменте в работе инженера и конструктора, а затем и о трансформации современного эстетического восприятия: «Человек хочет обладать автомобилем не только для того, чтобы сэкономить время, но и потому, что автомобиль представляет собой великолепно функционирующую машину; и нам «приятно» пользоваться автомобилем, радио, граммофоном, электрическими печами не только потому, что эти предметы делают жизнь удобной, но и потому, что мы испытываем особую эстетическую радость, когда сталкиваемся с технической функцией».

Эти последние слова типичны для «приятия» машины в лоно эстетики, приятия, которое характеризует, как видим, не только одного Корбюзье. Причем — что наиболее существенно — это приятие носит сейчас отнюдь не тот платонический характер, которым отличалась пора раннего «урбанизма» в искусстве, с его восторгами по адресу «красоты машин». Сейчас речь идет о машине не как об объекте или сюжете искусства, а как об его субъекте, причем теоретически сфера «художественной вещи» как бы растворяется в сфере индустриально-технических форм.

Надо ли говорить, что вся эта теоретическая постройка возводится лишь для того, чтобы легализовать и утвердить новую моду (пусть — новый «стиль») в пределах обычного художественно-промышленного круга: в обстановке жилища, мебели, посуде, костюме и т. д.



Обстановка «минимальной кухни» (в нерабочее время). Арх. Г. Геринг и Л. Гильберсеймер.

[1]) W. Lotz, «Das Kunstgewerbe unserer Zeit». «Die Form», № 8, 1929.

Будучи перенесенным сюда, в этот привычный «домашний круг», «приятие машины» превращается в эстетическое укрощение машинной формы, в приспособление ее для привычного эстетического потребления.

В чем же практически выражается этот «ввод» машинной формы в бытовую эстетику современного передового буржуа? Ведущие признаки этого «нового стиля» лучше всего показаны в «левой» архитектуре. Недаром ее застрельщик и талантливейший практик, Ле Корбюзье, является одновременно апологетом новой художественно-промышленной формы, новой вещи. Последняя отражает в себе многие черты новейшего архитектурного движения. Важнейшая из них — отказ от *прикладной* художественной формы, от этой «формальной примеси», по выражению Лотца, от всяческого «украшения»; в архитектуре это означает — изгнание всякой отделки фасада, в художественной промышленности — изгнание орнамента. Отсюда следующий шаг: дальнейшее обнажение технического остова вещи, обнажение ее технической конструкции. Изгоняется не только украшение фасада, но и самый фасад как фронтальный элемент постройки; точно так же и вещь, скажем какой-нибудь атрибут мебели, не знает ни украшенной «парадной» части (сиденье или спинка кресла, дверца шкафа), ни вообще каких-либо декоративных элементов. Марсель Брейер конструирует из полых металлических трубок и стекла незнакомые нам типы столов, стульев, а «аппараты для сидения», для чтения и т. п. Корбюзье решительно удаляет из мебельного комплекса все, не служащее какой-нибудь точной бытовой функции. То же делают почти все новейшие меблировщики, и эстетика голых стен, гладких поверхностей, прямых линий утверждается не только во внешнем облике здания, но и во внутренней отделке жилья.

Всевозможные принадлежности обихода — посуда, кухонные принадлежности, арматура и т. д. — оформляются, исходя их тех же принципов обнажения технической формы, изгнания прикладнического украшения.

На выставках Веркбунда и Баухауса можно видеть образцы всевозможных бытовых вещей — мебели, осветительных приборов, посуды, дверных ручек, кухонной утвари, — выдержанных в этом «стиле технической формы» и воздействующих не украшенной поверхностью, а целесообразностью всей конструкции. Обставленные по последнему слову этой «левой» моды квартиры представляют собой собрание приборов, стыдливо прячущих атрибуты комфорта в холодную оправу металлических и стеклянных конструкций (см. квартира Пискатора). Там, где этот «новый стиль» утрируется не так резко, там мы имеем все же его основные признаки — экономию пространства и материала, почти полное отсутствие украшающих элементов, господство прямых линий и гладких поверхностей.

Отрицать за всеми этими чертами большое положительное значение, конечно, не приходится. Но глубочайшее внутреннее противоречие во всех этих «смелых» опытах левой художественной промышленности обнаруживается очень быстро. Исходя из принципов массового индустриального производства, эта промышленность на практике оказывается ориентированной на индивидуального потребителя. Последний охотно принимает в стены своего жилища новые удобные вещи, в которых с удовлетворением и спокойствием узнает укрощенных и прирученных детищ машины, — той самой машины, которой он инстинктивно страшится больше всего на свете: ибо он знает, что за машиной стоит тот, кто около нее работает; он знает, что за развитием индустриального процесса неизбежно тянется другой процесс, название которого он предпочел бы вовсе не произносить.

Приспособленная для обихода современного буржуа эта новая рациональная конструктивная вещь оказывается сплошь и рядом лишь чисто внешним видоизменением прежней традиционной «художественной продукции»: ибо осуществление той генеральной рационализации быта, всеобщей переделки вещей, окружающих человеческий оби-

ход, — о чем говорят теоретики типа Корбюзье,— мыслимо лишь после генеральной перестройки того общества, для которого производятся все эти вещи.

Умный Корбюзье понимает это: ему ясно, что «новый стиль», о котором он так велеречиво говорит, не совместим с постройкой особняков и отделкой квартир передовых эстетов, — чем на практике занимается сам же Корбюзье. Он знает, что новая вещь вырастет в новом обществе, на основе новой социальной организации быта, без чего и «левая» архитектура и производство «рационально-художественных» вещей оказываются лишь удачливой модой дня, угадавшей затаенное желание своего потребителя: иметь и в домашнем обиходе некое отражение той самой рационализации, которую этот потребитель проводит на своей фабрике, — рационализации, очищенной от всех ее «неприятных» сторон, от малейших намеков на ее жертвы, но повседневно напоминающей о «прогрессе» и самоутверждении капиталистического производства.

Но умный Корбюзье предпочитает не говорить об этом. Он искусно соединяет свой «бунт» с послушанием своему веку и своей среде. Ему, правда, неприятно строить и обставлять особняки; и он воюет с муниципалитетами, он хочет работать над большими постройками, он выступает в качестве enfant terrible в конкурсе на проект дворца Лиги наций; отвергнутый, он еще красноречивее ратует за новую архитектуру, за «новый стиль». И он добивается успеха: этот стиль многие для краткости именуют «стилем Корбюзье». А передовые германские, австрийские и швейцарские художественно-промышленные организации, при содействии передовых же муниципалитетов, выполняют все необходимое для того, чтобы этот «стиль» носил на себе печать подлинно «прогрессивной» эры: во Франкфурте, в Цюрихе, в Вене на выставках и в готовых постройках фигурирует все тот же «новый стиль» в применении к «дешевым квартирам» и даже «рабочим домам». Беды нет, что здесь от всех его особенностей остается наиболее ярко выраженной лишь максимальная экономия пространства и материала, и квартиры строятся и оформляются наподобие вагонных купэ: так или иначе «новый стиль» подается в качестве самого передового, чуть-чуть не революционного фактора современной культуры.

Мы видели, как обстоит дело с подлинным местом этих новых течений в художественной культуре современной Европы. И не составит особенного труда предугадать дальнейшие судьбы этого «нового стиля»: его левая «голая» новизна будет одета знакомыми одеждами традиционного «декоративного искусства» в тот момент, когда этого захотят те, кто управляет всяческой модой, — пусть даже и объявленной при своем рождении «новым стилем» эпохи.

НА ФРОНТЕ УКРАИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

Е. Холостенко.

Проблемы современной архитектуры, являющейся ответственным участком борьбы и строительства в области пространственных искусств, а также в области нашего культурного и хозяйственного развития в целом, имеют для нас особое значение. Новый тип искусства, который явится следствием социалистической революции, будет иметь свои особенности, кардинально отличающие его от предыдущего буржуазного типа художественной практики (в частности и другим соотношением различных областей Изо), и именно архитектуре будет принадлежать ответственная, ведущая роль. Это положение, четко формулированное марксистами-искусствоведами из секции искусства и литературы Комакадемии, блестяще подтверждается всем ходом нашего развития. В самой практике и жизни все более четко вырисовывается то место архитектуры,

Лесной факультет С.-х. академии в Киеве. Арх. Дьяченко.

которое архитектура, естественно, будет занимать в нашем целом культурном комплексе. Архитектура, тесно связанная со всем нашим строительством, с процессами его реконструкции и всей суммой условий материальных и классовых, которые порождает новый стиль пространственных искусств, пролетарский тип художественной практики, — уже сейчас дает наиболее четкое выражение целого ряда особенностей и принципов. Этого мы не имеем еще с такой четкостью в других областях изобразительного искусства.

Архитектура, естественно, характеризуется усилением классовой борьбы и классовой диференциации архитектурных сил и их творческой практики. Здесь мы имели и имеем, особенно в отдельных национальных республиках, попутно с укреплением и наступлением левого и «левого» сектора (по выражению т. Маца) и более четким классовым самоопределением целого ряда групп, активизацию враждебных реакционных регрессивно-буржуазных тенденций, частично даже феодально-клерикальных. Практика отдельных республик Союза знает факты отдельных попыток наступления и большой активизации со стороны именно этих реакционных эклектических буржуазных течений и групп. Но если другие области пространственных искусств привлекли уже к себе широкое внимание, то этого пока нельзя

Лесной факультет С.-х. академии в Киеве. (Деталь фасада.) Закончен в 1927/28 г. Арх. Дьяченко.

сказать об архитектуре. В частности органы, призванные руководить художественной жизнью страны, проявляют глубокое равнодушие к напряженной идеологической борьбе, которая часто (например на Украине) бывает связана с вопросами национально-культурного строительства, национального стиля и т. д. Здесь регрессивно-буржуазные силы эклектиков и архитекторов-ремесленников, под флагом создания стиля украинской советской архитектуры, вели жестокую борьбу за откровенную реставрацию, за возрождение стиля эпохи Мазепы, гетманских дворцов и церквей во всей их неприкосновенности. Попутно с этим другие группы архитекторов всячески старались осчастливить украинское строительство «шедеврами» во всевозможных других «стилях», блюдя традиции своих прежних заказчиков. Под более или менее высоким покровительством они уже успели осуществить свои замыслы и мечты не только где-нибудь в провинциальной глуши (напр., Гульчин), но и в самом Киеве. Мы имеем в виду пользующуюся уже известностью Сельскохозяйственную академию, ее несколько корпусов, которые в целом составляют стройный и цельный монастырский ансамбль в стиле XVIII века, с прибавлением фронтона в стиле «украинского барокко». Когда эти «памятники эпохи» привлекли внимание пролетарской общественности, то строители и идеологи их «стиля» выступили с теоретическим обоснованием своего творчества. Они писали, что стиль барокко, занесенный на Украину с Запада, но «претворенный украинским гением», — это стиль украинского города эпохи казачины» [1]. В после-

Харьковская биржа. Закончена постройкой в 1925 г. Арх. Липецкий.

Типичный жилой дом Сталинского (Донбасс) рабочего жилищного строительства.

[1]) Ал. Попов, «Нове досягнення нової української культури», «Пролетарская правда» (Киев) от 16/III 1927 г.

дующий период замерло всякое творчество. Но революция разбила цепи, наложенные на народное творчество, и разбудила творческие силы украинского гения. На наших глазах возрождается барокко, шествуя тем самым путем, который определился с конца XVII века. Они упорно доказывают, что барокко — это вообще единственно оправданный на Украине стиль и т. п. На этом мы уже останавливались более подробно (см. нашу ст. в «На литпосту», № 11—12 за 1929 г.). Словом эти «теоретики», с удивлением писавшие, что есть еще художественные силы, до сих пор пребывающие в революционном порыве [1]), не стесняясь указывают, на какую именно церковь особенно похожи сооружения идеолога и строителя С.-х. академии — архитектора Дьяченко. Не вредно было бы спросить и сами пролетарские массы об этих стилях. До последнего времени вопросы стиля, планировки по традиции разрешаются в тиши кабинетов, и подлинные хозяева строительства получают потом часто или модернизованные царские казармы, или гетманские барочные фасады. Но ведь массы у нас являются не только объектом, но и субъектом искусства. Ведь пора бы было именно их спросить: что они хотели бы иметь у себя в клубе каков должен быть стиль самого сооружения, внешнего облика наших городов, рабочих поселков и т. д. Широкой известностью уже пользуется случай, имевший место летом 1928 г. в Харькове: первые наши архитектурные октябрины — обсуждение пролетарской общественностью стиля харьковского почтамта, который был начат по проекту молодого архитектора-коммуниста Мордвинова. При начале постройки почтамта был поднят вой всеми реакционными и эклектическими архитекторами и инженерно-чиновничьей общественностью Харькова. Но партийная и рабочая общественность, совместно с архитектурной молодежью дали отпор попыткам реакционеров установить свою гегемонию и диктовать свои принципы нашей архитектурной практике. Совершенно еще не известен другой случай, имевший также существенное значение для выяснения тенденций развития и идеологии отдельных архитектурных групп и течений: это широкий диспут, организованный культотделом ОСПС летом текущего года и привлекший киевскую рабочую общественность. Потребность в таком диспуте в Киеве ощущалась давно. Именно здесь благодаря особенностям украинской архитектурной «географии» на протяжении долгого времени велись дискуссия (в частности в прессе) и борьба против возрождения барочных тенденций. Но рабочая общественность не была непосредственно втянута в обсуждение всех этих вопросов. Последние возникли в связи с проектом Киевского вокзала, когда был заказан барочный вариант. Дискуссия захватила в качестве материала законченный тогда

Дом управления Донугля в Харькове. Инж. Фильдорф.

[1]) М. Макаренко, «Виставка АХЧУ», журнал «Всесвіт» за 1927 г.

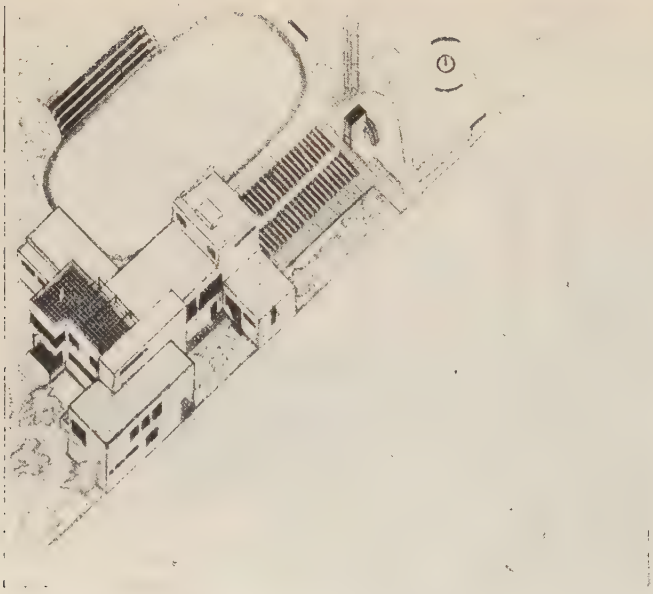
Клуб-театр союза печатников в Харькове. Арх. Молокин.

первый громадный корпус знаменитой С.-х. академии.

Спор, принявший принципиальный характер, заставил высказаться и идеологов украинского барокко. Украинской марксистской критикой были выявлены настоящая суть и классовое лицо всех этих тенденций, но практически строительство в барочном стиле, в частности, постройка С.-х. академии, спокойно продолжалось дальше. И вот на широком диспуте, на площадке Союза строителей, были четко формулированы как требования пролетарских масс к нашей архитектуре, так и взгляды защитников возрождения барокко. На диспуте было три основных докладчика, они представляли три основные течения в современной украинской архитектуре: барокко (Дьяченко), эклектизм, подделывающийся под новый индустриальный стиль (Алешин) и левый сектор (Холостенко).

В докладах «вождей» «украинского» барокко и эклектиков их платформы были широко и выпукло освещены. В первом докладе было заявлено, что можно, конечно, позволить себе походить на голове, но что 25 млн. крестьянских дворов заставят в конце концов обратить-

3-я образцовая рабочая поликлиника в Харькове. Инж. Этрович.



Рабочий клуб Малинской бумажной фабрики (построен в 1929 г.). Арх. М. Холостенко.

ся к старому. Поэтому образцом для наших архитекторов может быть только украинская крестьянская хата. Дальше утверждалось (правда, не впервые), что украинский стиль и барокко — это синонимы [1]). Эта точка зрения была единодушно квалифицирована как реакционно-националистическая [2]). Эти «возродительные» тенденции не являются специфически украинским явлением, хотя на Украине они широко распространены. То же самое наблюдаем и в Азербайджане, и в Татреспублике, и в Советской Армении, где воздвигаются здания в стиле старых церквей, мечетей и замков феодальной эпохи, реставрируется «мавританский» стиль и т. д. Все эти эклектики прикрывают подобное «возрождение» художественных «достижений» прошлого благородными и высокими стремлениями создать национальный архитектурный стиль. Тов. Мазманян останавливался уже на этом вопросе подробно [3]). Мы

[1]) Статья «Солома или бетон» (на диспуте о путях украинской архитектуры), «Вечерний Киев», № 119 за 1929 г.

[2]) Там же.

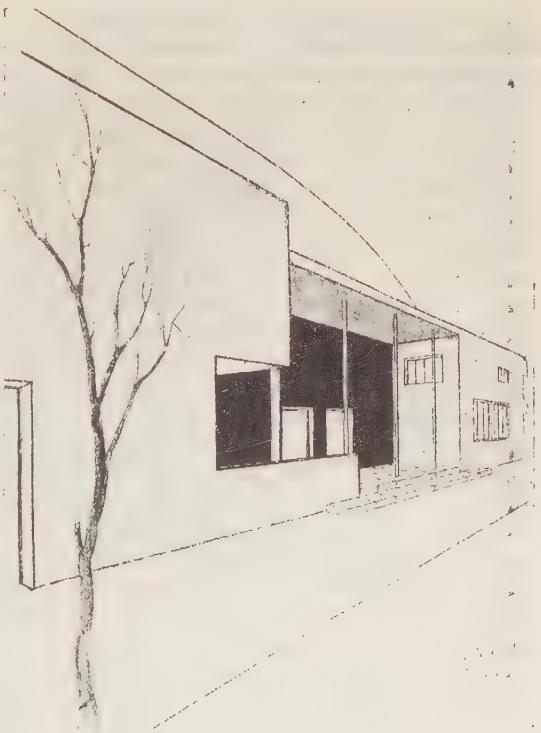
[3]) «Печать и революция», кн. 7, 1929 г.

ишь отметим, что украинская буржуазия мечтала создать свой национальный стиль, понимая его как возрождение стиля эпохи казачины. Еще до революции воздвигались сооружения в стиле барокко (напр., дом на Софиевской площади в Киеве арх. Алешина) и в так называемом украинском «народном» стиле (образец — полтавский Земский дом). Царское правительство не особенно протестовало против этого барокко. Известно, что на проекте Киевского вокзала, который хранится в Управлении Ю.-З. ж. д., Николай «собственноручно» написал «одобряю». Неслучайно, разумеется, именно в Киеве мы имеем и в пореволюционное время проявление этих «барочных» устремлений. Что же представляют из себя эти послеоктябрьские сооружения? Об этом много уже писалось в украинской прессе:

«Старухи, пробирающиеся в Киев с кошолкой, в которой топорщится обреченная курица, богомолки, совершающие по-старинке воскресный поход в Голосеевскую пустынь, старые деды-крестьяне, возвращающиеся с базаров, проходя мимо огромного только что отстроенного здания нашей будущей лесной академии, нашей киевской «Тимирязевки», задерживают на секунду свой шаг, осеняют себя широким крестным знаменем и отвешивают глубокий поклон. — Что, старуха, потеряла что-нибудь, — шутит рабочий. — Нет, сыночек, это я радуюсь, вижу, строится новый храм божий, и радуюсь. Раньше церкви закрывали, под всякие клубы отводили, а сейчас вижу строить церкви божьи начали, да еще никак монастырь целый. Тут и церковь, тут и корпуса с кельями... благодать! — Да что ты, милая, это не монастырь, а школа, университет. — Господь с тобой, нешто

не вижу, точь-в-точь как Никольский собор, что над Аскольдовой могилой, только креста нехватает. Знать еще не воткнули. А как и крест воткнут, вот и церковка готовая. Дай бог здоровья строителям. — Старуха еще раз истово крестится и продолжает свой путь окрыленная «нечаянной» радостью. Да и как не порадоваться: большевики монастыри начали строить... А монастырь, о котором мы говорим, правда, назначения не церковно-монастырского, но внешность его не вызывает никаких сомнений и может ввести в обман не только темную богомолку. Архитектор Дьяченко сделал то, что хотел. И хоромина будет стоять, а проходящие будут креститься, другие дивиться, а третие — ухмыляться»[1]).

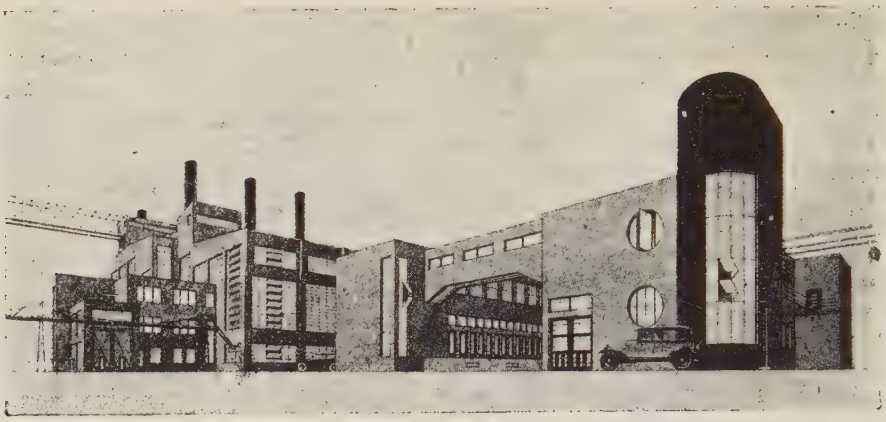
Но дело, конечно, не в анекдотах, а в том положении нашей архитектурной практики, которое характеризует данный случай: «Среди бурных и страстных речей о советской архитектуре, отвечающей задачам и духу эпохи социалистического строительства, соорудили феодальное гетманское настоящее мазепинское барокко. Как же это случилось?» — спрашивает одна из киевских газет [2]). Под видом национального стиля в наших отдельных республиках группы архитекторов-эклектиков продолжают проводить явно реакционную линию, прививая нашему строительству чуждый ему буржуазный эклектизм и стремления к возрождению старого. Проблема создания национального стиля, конечно, должна пониматься в другом разрезе. Она стоит практически перед советскими архитекторами, интернациональное содержание практики которых естественно будет окрашиваться различно в каждой стране и у различных народностей, в зависимости от всей суммы условий экономического и культурного развития и особенностей последних. Борьба с возрождающими старый (в частности барочный) стиль тенденциями не означает, что нам следует отказаться от богатого наследия, оставленного прошлыми эпохами. Но изучать его надо критически, — ибо это наследие не нейтрально, — останавливаясь на тех эпохах, которые по целому ряду причин и особенностей наиболее близки (исторически, а не хронологически) пролетарскому искусству и культуре, близки, в частности, и по техническому материалу и по технике строительства. Известно, что Ленин неоднократно подчеркивал важность овладения культурой прошлого. Но, «усваивая культурное наследие прошлого, вы должны все, что вы узнаете, — говорил Ленин на съезде комсомола, — все, что вы прочтете, не просто усваивать, а воспринять и рассмотреть это обязательно в свете классовой борьбы рабочих и крестьян против капиталистов и помещиков, связать обязательно с эксплоатацией трудя-



Кино (перспектива) 1929 г. Арх. М. Холостенко.

[1]) Статья «У врат обители святой», «Вечерний Киев» за 26/IX 1929 г.

[2]) Там же.



Электростанция в Славянске. Арх. Я. Штейнберг.

щихся масс господствующими классами» [1]).

На Украине имеются и другие, кроме приведенных нами, примеры некритического отношения к архитектурному наследству — это наследование стиля полтавского Земского дома. В этом «стиле», правда, сооружено гораздо меньше, но кое-что имеется, например, вокзал в Новомосковске; значительно больше сделано в области рабочего жилищного строительства. Наконец большую группу, ведущую значительную часть всего украинского строительства, составляют реакционные и эклектические группы архитекторов, воздвигающих постройки в стиле «раннего ренессанса», ампира, упрощенного модерна и т. д. Они не только строят во всех этих «высоких стилях», но еще получают премии и похвальные грамоты! Опекая преимущественно камерные, станковые формы художественной работы, всячески поддерживая и поощряя индивидуалистические методы и формы художественной практики, — оставляя совершенно в стороне вопросы массового искусства, самодеятельного творчества и, по сути, основные вопросы реконструкции художественной жизни и искусства в целом, художественный отдел Наркомпроса УССР организовал к 10-летию Октября Всеукраинскую выставку. Жюри этой выставки выносит мудрое постановление: «Выдать *хвалебные грамоты* арх. арх. Бекетову, Линецкому, Молокину, Фролову, Когану» [1]). Все это — «вожди» и представители реакционнейших архитектурных течений. Это однобокое тенденциозное решение (никакой «объективности» не опровергнуть стопроцентной однородности состава удостоенных «похвальных грамот»), принятое при участии представителей Наркомпроса, очевидно, имело целью выделить те архитектурные силы, которые, как считало жюри, должны быть особо отмечены, как пример для прочих. Симпатии жюри и, очевидно, художественного отдела НКПроса к подобным архитектурным течениям и творчеству, симпатии, долженствующие стимулировать развитие архитектурной практики, именно в таком направлении, т. е. в сторону возвращения к «довоенным уровням», представляют большие опасности. Этот же курс проявился и в других фактах. Так, Госиздатом Украины в начале 1928 г. создается журнал «Зодчество», боевая трибуна, объединившая всех эклектиков и «реставраторов» Харькова и имеющая поползновение сделать то же во всеукраинском масштабе. Надо только почитать первые номера этого журнала! В редакционной статье говорилось, что «эволюция, разворачиваясь по грандиозным завиткам спирали, проходит

[1]) В. И. Ленин. Речь на III съезде ВЛКСМ.

[1]) Каталог выставки «10 лет Октября», изд. Наркомпроса, стр. 9.

так наз. гомологические точки, но творит все новые формы жизни», что «по закону смены эпох, про которые говорил еще Сен-Симон, мы вступаем в период, который характеризуется усилением коллективизма» [1]) и т. д. Здесь воспевалась красота помещичьих усадеб под Харьковом и с грустью констатировалось, что все это уже не вернется. «Белое здание,— писал один из идеологов «Зодчества» Перетяткович в ст. «Графское», — *прекрасно* выступает на фоне темнозеленой зелени в окружении стройных пирамидальных тополей. *Прекрасно* скомпановано... *великолепно* поставлено в отношении здания усадьбы (говорится про манеж и конюшню.— *Е. Х.*) и *прекрасно* оттенено умело посаженными деревьями». И, наконец, во всей композиции усадьбы «все *замечательно* связывается с окружающей ее природой» [2]). «*Прекрасные* художественные работы великих мастеров XIX столетия,— читаем в другом месте,— громадные плафоны разрушаются, и скоро придет время, когда их совсем не будет». Словом, «даже работа Лукомского не передала действительного очарования этого заброшенного уголка» (усадьба Хотень) [3]). В таком же «стиле» и все остальное. К этому же времени относится и теория «ансамбля», придуманная Харьковским окружным техническим совещанием, на котором мы останавливались уже в статье «Современная украинская архитектура» («На литературном посту», № 11—12, 1929 г.).

Именно реконструктивный период с особой настойчивостью выдвигает перед нами вопросы развития архитектуры. Грандиозные планы хозяйственного и культурного строительства страны, социалистической реконструкции ее ставят и в области архитектуры колоссальные по масштабам и ответственности задачи.

Поэтому вопросы ее развития должны привлечь к себе широкое внимание, чтобы это развитие целиком увязывалось с нашими общими устремлениями и планами. Здесь поправить упущенное будет труднее, чем в других областях. Архитектура играет большую роль в организации нового коллективного быта, она оформляет места работы, отдыха и досуга широких трудящихся масс. Она должна создать новые типы архитектурных сооружений, которые отвечали бы всем последним научно-техническим достижениям, современному уровню строительной техники и проектирования, а также должна быть классовой по своему содержанию и формам, выявляя «глубочайшие замыслы рабочего класса» [4]) и активно воздей-

Клуб строителей в Сталине (Донбасс). Арх. Яновицкий.

---

[1]) Журнал «Зодчество», № 1—2, редакционная ст. и наша ст. в «Критике», № 10, 1928 г.

[2]) «Зодчество» № 1—2, 1928 г.

[3]) Там же, № 3—4, 1928 г.

[4]) Декларация ВОПРА.

ствуя на всю сферу чувств, мыслей и воли широких масс. В частности необходимо активизировать в этой области марксистскую критику, которая должна выступать организатором борьбы с регрессивно-буржуазными тенденциями, вскрывая их объективную направленность против пролетариата.

Киевская электростанция «Крэс». Арх. Буров и Парусников.

Эти процессы и внутренняя борьба прекрасно иллюстрируются фактическим материалом.

В области жилищного строительства на Украине, особенно в таких рабочих индустриальных центрах как Донбасс, Днепропетровск, Харьков, где жилищный вопрос стоял особенно остро, уже проведено большое строительство. Его масштабы вызваны и обусловлены были потребностями промышленного развития, улучшения жилищно-бытовых условий рабочих, обеспечения возможности привлечения новых кадров, повышения производительности труда и т. д.

Но что и как тут построено? Это строительство было поручено чиновникам-инженерам и архитекторам-ремесленникам, чуждым нам идеологически по своим стремлениям к возрождению стилей раньше господствовавших классов, по несоответствию своих методов современным техническим достижениям и методам строительства, а также по своему тяготению к мелко-собственническим индивидуальным формам быта. Последнее четко сказалось в их практике. Это они осчастливили наши новые рабочие поселки коттэджами с крышами грандиозных размеров, с индивидуальным ограниченно-замкнутым хозяйством, собственными свинярнями и огородами. Это они наставили коттэджи в стиле украинских модернизованных хат с шестиугольными дверями, создавши целые своеобразные села. Дальше «семейного дома» на 2—4 квартиры с собственным огородом дело не пошло. Возьмите днепропетровское строительство Югостали, донбасское рабочее строительство Донугля. Прекрасный пример — новое рабочее строительство в Сталине. Отдельные коттэджи, возведенные без системы и без плана, начиная с вопросов самого типа и планового приема, вопросов рационализации и кончая своим оформлением и психологической установкой, противоречат всему направлению нашего социально-бытового уклада, и строительства в целом. Также характерны и укрупненные рабочие дома, построенные, например, в Киеве (дом рабочих Арсенала). Это по существу те же

модернизованные казармы, где и план, и внешнее их оформление целиком идут по проторенным дорожкам доходных домов для жильцов среднего достатка. То же наблюдается и в работах архитектора Бекетова. Убедительный пример — дом железнодорожников, не уступающий по стильности дому Управления Южных железных дорог, который представляет собой копию Сенатского здания в Ленинграде. Наилучшие результаты в области жилищного строительства достигнуты в Харькове, где получили возможность проявить себя новые кадры архитекторов. Мы имеем в виду работу архитектора Малоземова, а также последний конкурс на постройку жилстройкооператива рабочих завода ГЭТ. Это широко разработанное задание, которое рассматривается как цельный комплекс, включающий в себя жилячейки (индивидуальные и семейные) и общественный сектор (клуб, кухня, столовая, ясли, детский сад, прачечная, помещение для мотоциклетов и велосипедов, универсальный магазин-распределитель, домоуправление, ремонтные мастерские и т. д.), обещает быть крупнейшим достижением на Украине.

Киевская электростанция «Крэс». Арх. Буров и Парусников.

В области строительства общественных зданий за последние годы на Украине достигнуты большие результаты, хотя и здесь достаточно широко проявили себя регрессивно-буржуазные и эклектические тенденции. За последние годы мы имеем ряд сооружений в стиле зданий дворянских собраний времен Екатерины (дом советов в Первомайске), упрощенного модерна, ренессанса и стилизации под «новый» стиль. Наиболее крупным эклектическим сооружением с фронтоном в стиле украинского барокко безусловно является монастырский ансамбль С.-х. академии в Киеве, первые корпуса которой появились без конкурса, не только без привлечения широкой общественности, но даже и без привлечения профессионально-архитектурных сил. В том же «стиле» построен дом тульчинского Окрисполкома, дом научных работников в Киеве и др. Вокзал в Новомосковске, наоборот, построен в украинском «народном» стиле, с соблюдением традиций Полтавского земского дома. Из других «стильных» зданий назовем Украинское совхозобъединение (работа Когана) в Харькове. Рецепт сооружения таких «шедевров» очень прост: отбрасываются и упрощаются отдельные детали типично эклектической архитектуры, колонки, сухарики, сандрики, но оставляются старые приемы плана, общей композиции масс и т. д. Ему не уступает дом «Донугля» («стиль» модерн) Фильдорфа с модернистски-трактованной верхней частью фасада, которую поддерживают «монументальные» колонны первого этажа. Общее впечатление дополняют еще две стилизованные фигуры шахтеров, приставленные к боковым пилястрам средней части фасада. Дальше можно назвать новый пассаж (работа Линецкого) в Харькове, целиком отвечающий общему дореволюционному ансамблю этой части Харькова, дом Госстраха — Молокина. Последнее здание представляет собой поучи-

тельный пример в украинском строительстве. От сооружения Молокина отказывается по очереди целый ряд учреждений: Госстрах, Рабочий университет, РКИ, ибо, во-первых, он не ориентирован по странам света (когда строили, забыли, где север), поэтому в рабочие часы здесь света не бывает, а во-вторых, его внутреннее расположение ни к чему не приспособлено. Со стороны архитектурной — это своеобразный шедевр: откровенно казарменного вида коробочки поставлены здесь на рустованный цоколь и приукрашены разнообразными архитектурными деталями, «изящными» флагштоками, необыкновенно «художественными» кронштейнами под балконами и т. д. По линии клубов, которых кстати немало построено, следует прежде всего отметить халтурные и часто безобразные по своей архитектуре дворцы горняков в Донбассе. Они построены по трем типам, но все три типа одинаково мало удовлетворяют. Здесь не учтены были возможности развития наших клубов, не говоря уже о технической отсталости их строительства и часто халтурном разрешении плана. Среди харьковских клубов, построенных за последние годы, безусловно заслуживает внимания клуб печатников, построенный Молокиным в «египетском» стиле. В этом же «стиле» он оформлен и внутри: со стен его на вас иронически смотрят Озирисы, мумии и все египетские боги и фараоны. Клуб связи (так же в Харькове) не идет дальше стилизации под «новый» стиль. Наконец, весь этот «стильный» букет дополняет громадное с величественными колоннами здание харьковской образцовой поликлиники и биржи (арх. Линецкий); в стиле «раннего ренессанса» дом Отдела труда в Сталине, дом Югостали — Покорного и др.

Зато целый ряд сооружений, представляющих другой, прогрессивный сектор развития современной украинской архитектуры, безусловно доказывает здесь большие успехи и сдвиги, особенно если иметь в виду недавнее прошлое украинской культуры, отсутствие квалифицированных сил и т. д. Здесь прежде всего следует остановиться на крупнейшем сооружении—доме Госпромышленности в Харькове. Дом Госпромышленности сыграл значительную роль в развитии украинской послеоктябрьской архитектурной практики в целом. Это не только первое и крупнейшее сооружение, которое рвет с эклектикой и провинциальным эпигонством харьковских «генералов» от архитектуры, широко применяя новые технические возможности, новые материалы, а также и новые принципиальные установки решения архитектурной задачи, — основное значение его лежит не в этих готовых результатах, а в тех принципах, на которых развернуто было это строительство, и в самом его масштабе. По формам — это упрощенный тип американизированного железобетонного многоэтажного дома с широким использованием чисто технических приемов и возможностей. На его масштабах и интересных разрешениях технических моментов мы останавливаться не будем. Отметим лишь, что общая площадь застройки дома Госпрома — 850 *кв. м*, площадь перекрытий — 63 000 *кв. м*, общая кубатура — 3 050 *куб. м*. Он имеет свыше 1 000 комнат, где работает свыше 6 000 человек. Первоначальный проект Серафимова и Кравеца уже в процессе строительства получил значительные изменения. Все это, как и рабочие чертежи, исполнялось коллективом украинских архитекторов (во главе с арх. Кравецом) и инженеров (во главе с Ротертом). Это громадное по своим масштабам, механизированное, с широким применением последних технических достижений здание явилось первой *подлинно практической школой* для актива украинских современных архитектурных сил. Здесь работали архитекторы Штейнберг, И. Милинис, И. Малоземов, М. Холостенко, Прейсфрейнд, Касьянов и др. Именно за время работы с этим коллективом Кравецом сделан проект ныне построенного дома главного инженера на Днипрельстане (его наиболее интересная работа) и др. Кроме дома Госпромышленности следует назвать еще клуб металлистов в Днепропетровске (инж. Красносельского), а также ра-

боты молодых украинских архитекторов: клуб строителей в Харькове — коллективная работа Штейнберга, Малоземова и Милиниса; клуб Малинской бумажной фабрики — М. Холостенко, клуб металлистов им. Ленина и клуб строителей в Сталине — Яновицкого; постройка Донбасского горного института — Штейнберга (там же); Дом научных работников в Киеве (строящийся) — М. Холостенко, электростанция в Славянске — уже выстроенная — Штейнберга и др. Из работ москвичей следует назвать харьковский почтамт — Мордвинова, заканчивающийся постройкой, а также уже выстроенную и оборудованную киевскую электростанцию «Крэс» — арх. Бурова и Парусникова. В конкурсах, прошедших за последнее время на Украине, левый сектор принимает уже широкое участие. Необходимо также отметить коллективизм в работе молодых украинских архитекторов. Это безусловно положительная и ценная сторона их практики. Большинство их работ, уже осуществленных или осуществляемых, — это пока результат коллективной работы. В последнее время эти группы архитекторов переходят к разрешению больших цельных архитектурных задач. Здесь, прежде всего, следует указать на планировку города Шахты, которую разрабатывает коллектив архитекторов киевского планировочного бюро НКВД УССР.

С большим трудом, ведя все время борьбу с регрессивно-буржуазными влияниями, эти группы архитекторов настойчиво пробивают себе путь. Конечно этот сектор не представляет собою чего-либо цельного. Здесь имеются различные подходы и тенденции, хотя диференциация отдельных групп, естественно, не так значительна, как диференциация левых и «левых» архитекторов Москвы. Лучшие силы объединены в товарищество «Объединение современных архитекторов Украины», организованное в 1928 г. Конечно эти течения не представляют еще единого фронта пролетарской архитектуры. Пролетарского крыла в области архитектуры на Украине еще нет, также как нет и пролетарского стиля архитектуры в четко выраженных формах. Но некоторые внутренние процессы, которые можно наблюдать среди этого левого и «левого» сектора, должны быть всячески поддержаны и правильно ориентированы. Если в Москве в последнее время уже возникло объединение пролетарских архитекторов, которое правильно наметило установки своей практики и дало правильную оценку архитектурному фронту в СССР, исходя из критических классовых оценок его отдельных групп и течений, то на Украине мы имеем этот процесс в его зачаточном состоянии. Главные силы концентрируются на борьбе с архитектурным эклектизмом и регрессивными буржуазными и мелкобуржуазными влияниями. Но если здесь и имели место отдельные попытки наступления правого крыла, то факты убедительно говорят о том, что и в этой области наступает «наш пролетарский фланг, и если в нашем развитии имеются моменты, в которых можно видеть кризис, то этот кризис не болезненный, а наоборот, он только знаменует комплекс затруднений», естественно сопровождающих рождение и рост пролетарского искусства (И. Маца).

1. «ЕЖЕГОДНИК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА НА 1929 г.». *Э. Блюм.* 2. П. Н. САКУЛИН. Русская литература. Ч. I и II. *М. Добрынин.* 3. Д. БЛАГОЙ. Социология творчества Пушкина. *Ан. Тарасенков.* 4. М. АРОНСОН и С. РЕЙСЕР. Литературные кружки и салоны. *Н. Бельчиков.* 5. Н. А. ТРИФОНОВ. Современная литература. *М. Гребенников.*

ЕЖЕГОДНИК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА на 1929 г. Коммунистическая академия. Секция литературы, искусств и языка. Изд. Комакадемии. М. 1929. Стр. 703. Тир. 5 100 экз. Ц. 5 р. 50 к. (переплет 50 к.).

В предисловии редакция отмечает издание «Ежегодника» как первый опыт. Опыт этот нужно признать чрезвычайно удавшимся. «Ежегодник» становится настолько необходимой книгой каждого, причастного к литературе и искусству, что просто удивляешься, как в прошлые годы можно было обойтись без подобного издания. Задачу «Ежегодника»: «Проанализировать тенденции развития за данный промежуток времени, вскрыть общественную классовую сущность явлений» и «дать достаточно широкую информацию по всем вопросам литературы и искусства» — можно считать выполненной.

Обзоры «Ежегодника» в основном правильно ориентируют читателя в каждой области искусства и дают верное представление о той ожесточенной классовой борьбе, которая ведется (и усилилась именно в 1928 «отчетном» году) на всех участках фронта искусства — вплоть до рекламы парфюмерии, до оформления чайника. Каждый обзор соединяет в себе одновременно и строго-научный «академический отчет» и злободневнейшую газетную статью. Обзоры «Ежегодника» можно назвать «оперативными сводками» с разных участков фронта литературы и искусства, но сводками, заключающими в себе научный классовый анализ всех явлений.

Отдельные обзоры (напр., обзор «игровой фильмы» А. Михайлова) едва ли не впервые в нашей литературе дают четкую классификацию рассматриваемых явлений по социальному признаку [1]). Автор другого обзора (Д. Аркин — «Искусство вещи») вынужден признать, что в некоторой части его обзор «перестает быть обзором и сплошь состоит из предложений и пожеланий». «Ежегодник» не только регистрирует и «подводит итоги», — его обзоры будут несомненно активно воздействовать на дальнейший ход «событий искусства»; и когда «Ежегодник» на 1930 г. отметит новые достижения пролетарского искусства и марксистского искусствознания, может быть известную долю заслуги в этом ему придется взять на себя.

Неполнота некоторых обзоров, отдельные ошибочные положения в них, недостаточное равновесие между различными отделами «Ежегодника» — все это вполне понятно и может быть оправдано, так как издание «Ежегодника» — первый опыт, не нарушает ни правильности ориентировки в основном, ни значения «Ежегодника» в целом. Но задача настоящего отзыва — отметить эти недостатки, неточности и несоответствия. Так, нет в «Ежегоднике» обзоров теа-кино-крити-

[1]) Отдельные положения А. Михайлова, напр., отнесение Вертова к «революционному сектору» советской кинематографии при наличии в обзоре «попутнического» сектора, хотя и могут вызвать возражения, но нисколько не снижают ценности самого обзора.

ки (обзоры литературной критики и изокритики вошли в «Ежегодник»).

Обзор «буржуазной и попутнической литературы» В. Ермилова, в общем правильный, в своей «описательной» части содержит ряд ошибочных положений. По утверждению Ермилова, Сергеев Ценский выполняет функции идеолога новой буржуазии... показывает действительность именно под тем углом зрения, который соответствует психоидеологии новой буржуазии. Это неверно. Единственным моментом в творчестве Ценского, «соответствующим психоидеологии новой буржуазии», является ненависть к пролетариату. Этого недостаточно, чтобы определить Ценского как «идеолога *новой* буржуазии». Сам же Ермилов отмечает, что ново-буржуазная литература противопоставляет пролетариату энергичного, активного, предприимчивого «героя», Ценский же не противопоставляет образу рабочего активный образ, его культурные люди пассивны и целиком укладываются в обличие беспомощно прекрасного павлина. Недооценил Ермилов «Белую гибель» Лавренева. Мало сказать, что это «пустое мещанское чтиво», — это определенный этап в творчестве Лавренева, который, хотя бы и в нескольких строках, но должен быть освещен. Наиболее ошибочно следующее «мерило» Ермилова по отношению к попутчикам: «Близость или отдаленность в отношении пролетариата тех или иных писателей может быть, пожалуй, уже сейчас в значительной степени определяема в зависимости от того, как пересекаются творческие стилевые пути отдельных художников с путями того реалистического стиля, который характеризует пролетарскую литературу». Это положение было уж разобрано в нашей печати (Б. Ольховый — статья в «Известиях», № 240 от 17/X), отметим лишь, что оно помимо всего и мало оригинально. В том же отчетном 1928 г. эту же мысль (но в ином порядке) высказал и другой критик. Ставя знак равенства *между* удалением от реалистического творчества и удалением от подлинной пролетарской литературы, он утверждал: «Наши художники дают реалистический образ действительности в той мере, в какой они приближаются к точке зрения пролетариата на действительность». Критик этот — небезызвестный Ермилову Д. А. Горбов («У нас и за рубежом», стр. 202 и 217).

Ермилова повторяет И. Нович в обзоре пролетарской литературы, утверждая, что «последние произведения Гладкова проходят в стороне от главной дороги пролетарской литературы — реализма». Отрицательная оценка произведений Гладкова Новичем вызвана такими чертами: 1) элементами романтизма, 2) отсутствием «живых людей», 3) откровенной публицистической установкой Гладкова и т. д. Нас в данном случае интересует не Гладков (можно и не возражать, что его произведения «проходят в стороне от главной дороги пролетарской литературы»), а критерий обозревателя пролетарской литературы. Уделив главное место в своем обзоре Шолохову, Нович полемизирует с неназванным противником, определившим «Тихий Дон» как крестьянское произведение, и пытается доказать, что «Тихий Дон» — произведение пролетарской литературы. Нович, правда, признает, что «у Шолохова в отношении пролетариата сказывается еще известная неслитность, ограниченность мировоззрения (!) и мироощущения», что «переживаемый Шолоховым этап можно характеризовать, как правильно, хотя и противоречиво протекающий процесс... перехода на рельсы пролетарской идеологии». Не вдаваясь в отзыве о «Ежегоднике» в «существо» вопроса, отметим лишь, что, если даже и придерживаться точки зрения Новича, едва ли можно в обзоре пролетарской литературы ставить на первое место писателя с «ограниченностью мировоззрения в отношении пролетариата», с «противоречиво протекающим процессом перехода на рельсы...»

Но с каким же неназванным противником спорил Нович? Оказывается, с А. Ревякиным, который тут же, рядом, в обзоре крестьянской литературы назвал Шолохова конкретным представителем крестьянско-трудовой литературы

(а в своей статье о Шолохове в № 2 «Русского языка в советской школе» писал: «Истоки, определившие его творчество, лежат не в бытии пролетариата»). Ход мысли Ревякина в обзоре таков: колеблющиеся, ищущие свой путь герои Шолохова эстетически отражают бытие социально-прогрессивного середнячества; центральный образ «Тихого Дона» — Григорий; социально-психологическое отношение центрального образа к действительности вполне совпадает с той социальной группой, к которой он прикреплен; центральный образ воспринимается крестьянской литературой непосредственно изнутри, как образ социально-родственный ей; и, наконец — «определение социологического эквивалента центрального образа есть в то же время и определение крестьянско-трудовой литературы».

Как видим — две противоположных точки зрения. Нович зачисляет Шолохова (и Панферова) по пролетарскому «ведомству», Ревякин — по крестьянскому, и ни тот, ни другой не формулирует различия между крестьянской и пролетарской литературой. Допустим, что это вопросы дискуссионные. Но здесь должна была взять слово редакция, и, если не... «снять» это противоречие, то хотя бы оговорить его.

Крупнейшие явления литературы за 1928 г. отмечены в обзорах. Пропуски незначительны. Из обзора Ермилова выпали Ив. Катаев и характерная для 1928 г. волна мещанско-приспособленческой литературы. Из обзора поэзии С. Малахова выпал сборник Клюева «Изба и поле». Рамки обзора критики А. Зонина можно было расширить и рассмотреть значительную критическую продукцию РАППа. Из обзора методологии литературоведения А. Цейтлина выпали Арватов и Жирмунский, выпустившие в 1928 г. итогово-декларативные книги. Помимо этого в каких-то обзорах должно было найти себе место освещение (не только в порядке информации) таких значительных явлений литературного года, как юбилеи Толстого, Чернышевского.

В библиографическом отделе «Ежегодника» с предельной полнотой учтена книжная продукция 1928 г. по вопросам литературы и искусства. Использованы все данные «Книжной летописи». Но заодно перенесены сюда и ее пропуски (книги Г. Якубовского «Писатели и критика» нет в «Книжной летописи» за 1928 г., нет и в «Ежегоднике») и ошибки (смешение материалов по ораторскому искусству, по «искусству спорить и острить» с теорией литературы; соединение литературы по искусству кино с «фото-рецептурной» литературой). При правильной в общем классификации удивляет отсутствие отдела «общих вопросов искусств». Поэтому книга Зивельчинской «Опыт марксистского анализа истории эстетики» оказалась только в отделе Изо. В этом же отделе уместились книги: «Комсомол, на фронт искусств» (где вопросам Изо уделено наименьшее внимание) и сборник «Пять искусств», в котором представлены все виды искусства, *кроме* Изо.

Основной недостаток библиографического отдела тот, что в нем учтен лишь книжный материал, в то время как *лицо литературного года выражают не отдельные книги, вернее не столько книги, сколько журналы* (а журналы по вопросам литературы и искусства даже не перечислены, не говоря уж об учете журнальных статей). Именно журнальная литература была бы «библиографической иллюстрацией» к основным вопросам, затронутым в обзорах.

Отдел «Rossica» мог бы быть составлен с меньшей неряшливостью. Здесь в отдел «Художественная литература» почему-то попали книги о музыке, труд Анисимова о Владимирской богоматери и т. д. К современным советским писателям, помимо Анисимова, причислены и А. Вырубова (!) и Софья Андреевна Толстая (!!), и некий поэт V. Aichenbaum Шмелев попал в отдел классиков при наличии отдела «Эмиграция». В последний отдел попала и такая «художественная литература», как книга Ф. Юсупова о конце Распутина. В отделе «Произведения иностранных писателей и беллетристов» вместе с действительно нужными там книгами («История русской литературы» Ло-Гатто, книги о Чехове,

Толстом, «Советское кино» Муссинака) перемешаны романы на «русские сюжеты» («Распутин-святой чорт», «Любовная история русской танцовщицы» и др.). Отдел «Rossica» интересен, но он «перегоняет» другие отделы. Оригинальная художественная литература библиографически не учитывается (что при всей желательности, несомненно, чересчур перегрузило бы «Ежегодник»), а переводы русских авторов на иностранные языки учтены. Эмигрантская литература не отмечена ни в обзорах, ни в библиографии, а переводы произведений эмигрантов на иностранные языки отмечены. Что действительно должно было найти себе место в «Rossica» — это статьи о русской литературе в иностранных журналах. Но что требовать от «Rossica», если даже в основной библиографии — периодика отсутствует.

Хроника «Ежегодника» по всем областям искусств чрезвычайно богата. Наиболее полна и правильно составлена хроника изоискусств, которая может служить образцом, по сравнению с хроникой других отделов. Декларации и платформы художественных группировок, материалы о различных съездах только в хронике Изо освещены *критически*. Точка зрения редакции на декларации, постановления съездов по другим отделам (напр., литературы) не выявлена (оговорка редакции в предисловии не отменяет пожеланий читателя). Деятельность Главискусства, научных учреждений (хотя бы той же Секции литературы и искусства Комакадемии) освещена только в отделе Изо, и только в связи с их работой в области изоискусств. Хроника театра не выходит за пределы Московской окружной железной дороги (и не только хроника, но и обзоры) — поэтому выпало такое явление театральной жизни 1928 г., как ТРАМ. Не упомянут приезд театра Кабуки («наезды» заграничных мастеров в отделе музыки учтены). В хронике кино не освещена деятельность АРРК, ОДСК. В хронике литературы не отмечена большая массовая и кружковая литработа. Есть и ляпсус — сообщается, что в течение толстовской недели демонстрировалась картина «Анна Каренина» (к счастию, эта фильма к нам привезена не была).

Все эти упущения в хронике (вполне естественные при первом опыте), как и отдельные ошибки в обзорах, настолько незначительны по сравнению с основным материалом «Ежегодника», что ни в малой степени не снижают ценности его. Нам остается высказать пожелание, чтобы в дальнейших «Ежегодниках» были освещены вопросы искусства нацреспублик СССР (обещано редакцией в предисловии); а также были даны обзоры иностранного искусства и литературы (если невозможен «мировой масштаб», то хотя бы в пределах привезенного к нам — переводы, выставки, фильмы, «гастроли» и т. д.). Это нужно ведь не для простой регистрации, а для научного марксистского освещения вопросов мирового искусства. И где, как не в этом «Ежегоднике», подводить итоги иностранной пролетарской литературе? Нужно ожидать в следующих «Ежегодниках» еще более широкого охвата материала. А пока пожелаем этому первому «Ежегоднику» самого широкого распространения (чему, к сожалению, может препятствовать чересчур высокая цена его).

Э. Блюм.

П. Н. САКУЛИН. Русская литература (социолого-синтетический обзор литературных стилей). Ч. I. 1928. Стр. 206. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р. Ч. II. 1929. Стр. 639. Тир. 5 000 экз. Ц. 5 р. 40 к. Изд. ГАХН, М.

Книги П. Н. Сакулина могут и должны быть рассмотрены и оценены как практика «социологической школы» в русском литературоведении. Теоретические основы социологической школы, как они выражены в работах П. Н. Сакулина (см. книги: 1) «Социологический метод в литературоведении». Изд. т-ва «Мир», 1925, 2) «Синтетическое построение истории литературы», Изд. т-ва «Мир», 1925, 3) «Теория литературных стилей», Изд. т-ва «Мир», 1928, 4) «Мои пояснения», «Печать и революция», 1926, кн. II, 5) «К проблематике современного литературоведения», «Печать и революция», кн. VIII), получили теперь конкретно-

историческую разработку. Все ошибки теории сказались и на практике. Прежде всего о предмете истории литературы. Определяя объем своей задачи при социолого-синтетическом построении истории литературы, П. Н. Сакулин пишет: «По моему убеждению, предметом истории литературы служит тот комплекс явлений, который можно обозначить термином «литературная жизнь». В состав этого понятия, разумеется, прежде всего входят литературные произведения, литературные направления и сами художники слова. Но вокруг произведений и писателей образуется особая атмосфера, особая жизнь; рядом с писателями стоят читатели, критики и теоретики. Их общим сотворчеством и создается литературная жизнь как единый процесс, достойный стать предметом синтетического изучения» («Русская литература», ч. I, стр. 12 или «Синтетическое построение истории литературы», гл. IV). В книге «Теория литературных стилей» П. Н. Сакулин писал: «Считая предметом истории литературы весь сложный комплекс явлений, называемый литературной жизнью, полагаю однако, что ближайшим образом история литературы есть история литературных стилей» (стр. 11).

В данном случае мы должны с чувством удовлетворения констатировать, что в своих книгах П. Н. Сакулин «принужден большею частью ограничиваться лишь основным ингредиентом литературной жизни, т. е. только самой художественной литературой» и таким образом рассматривать историю литературы как историю стилей. П. Н. Сакулин прав, делая ударение на истории поэтического творчества, на истории художественного слова, а не слова вообще, на том, что надо отправляться от поэтики, а не от реторики. От чего он отправлялся бы, беря своим предметом не поэзию, а всю «литературную жизнь», — это неизвестно. Но не было бы счастья, да несчастье помогло.

Как же представляется П. Н. Сакулину общая картина нашего литературного развития?

«Синтетически охватывая *диалектику русской литературы* в ее причинной зависимости от культурных стилей исторических эпох, я представляю себе общую картину в таком виде.

«В каждую эпоху, начиная с первых веков нашей истории, население распадается на классы с их неизбежной дифференциацией. Каждый класс живет своей культурной жизнью. Класс гегемон выражает высшую для данной эпохи степень культуры. Между классами существует не только борьба, но и взаимодействие, и жизнь в конце концов отливается в единый культурный процесс. В результате каждая эпоха народной жизни имеет свой стиль культуры, свое культурное лицо. Художественная литература творчески отражает как культурную жизнь отдельных классов, так и культурный стиль эпохи в целом. Наиболее полное и адекватное отражение культурного стиля всей эпохи возможно в синтетическом творчестве великих писателей» («Русская литература», ч. I, стр. 14).

На разборе этих формулировок не трудно убедиться в том, что П. Н. Сакулин принимает не классовую, а культурно-историческую точку зрения. Прежде всего надо отметить, что тут исчезает понятие общественно-экономической формации, заменяясь понятием народной жизни, далее, мы находим здесь странное понимание взаимодействия в противоположность борьбе и, наконец, неверное представление об едином культурном процессе, в который отливается жизнь. Всеми этими утверждениями отрицается значение классовой борьбы как основной пружины, движущей исторический процесс, отрицается признание стиля эпохи как стиля общественно-экономической формации, выражающего себя исключительно в стилях классов, входящих в данную формацию. Отсюда понятно, что вопрос о стилях классов и стиле эпохи (т. е. общественно-экономической формации) должен быть решен иначе, чем у П. Н. Сакулина. Неверная теоретическая посылка, неверный культурно-исторический принцип приводят исследователя к неверной классификации фактов. «Диалектика русской литературы» отрывается от диалектики русского истори-

ческого процесса, история борьбы и смены стилей как идеологическое отражение борьбы и смены классов заменяется борьбой и сменой культурных категорий, история литературы превращается в самостоятельный процесс, так как исчезает основная пружина исторического развития. Вместо общественно-экономической формации выступает культурная эпоха, вместо диалектики классов — диалектика культурных образований.

Вот схема П. Н. Сакулина.

I культурная эпоха от начала до половины XVII в.

Тезис: языческая культура Руси (до принятия христианства).

Антитезис: христианско-византийская культура.

Синтез: старо-русская культура.

«В XVI в. показались первые симптомы нового культурного брожения, что дает нам право с половины XVII в. начинать новую культурную эпоху».

II культурная эпоха.

Тезис: старо-русская культура.

Антитезис: европеизм.

Синтез: дворянская культура.

III культурная эпоха — «на грани двух культур».

Тезис: дворянская культура (уже осложненная элементами буржуазно-капиталистической культуры).

Антитезис: крестьянская культура (как она мыслилась идеологами народничества).

Синтез: намечался теоретически в виде демократической культуры, но реально синтетической культуры демократического типа еще нет.

IV культурная эпоха.

Тезис: буржуазная культура.

Антитезис: пролетарская культура (как она мыслится идеологами).

Синтез: социалистическая культура.

Рассматривая эту схему, нетрудно заметить, во-первых, путаницу категорий класса и культуры, а, во-вторых, и это самое главное, перед нами формальная диалектика, диалектика понятий, за которой нет реальной основы, так как все это оторвано от жизни классов и внутриклассовых групп. Непонятно, почему тезис отрицается антитезисом, почему происходит борьба и что означает синтез. В мире ли культурных и идеологических образований происходит это диалектическое движение, или это есть только идеологическая форма действительной борьбы классов и внутриклассовых групп. В самом деле, каким классам соответствует языческая, христианско-византийская, старо-русская культура? Какому классу соответствует европеизм и почему в результате отрицания им старо-русской культуры появляется синтез — дворянская культура (я думаю, что дворянство здесь взято не как сословие, а как поместный класс).

Почему в III культурной эпохе синтез еще только намечается теоретически, да и антитезис только в мыслях, а не в действительности?

Ответ может быть только один: П. Н. Сакулин *идеологизирует* исторический процесс, отрывает литературу от реальных ее творцов — классов, оперирует с мыслями, с самостоятельными сущностями и таким образом создает диалектику понятий, абстрагированную от действительной диалектики исторического процесса.

Беря ложный принцип для классификации фактов, он упускает из виду, что культура сама есть явление видовое по отношению к классу как понятию родовому, что культура сама есть явление классовое. П. Н. Сакулину следовало бы в соответствии с принятым в русской исторической науке делением исторического процесса (хотя бы в работах М. Н. Покровского) на основе принципа общественно-экономических формаций и входящих в них классов разрешить проблему периодизации, а затем и классификации.

Обратимся теперь к фактам русской литературы.

Первая культурная эпоха у П. Н. Сакулина — «Литературная старина» — охватывает период от начала русской поэзии до половины XVII в.

Входящий в нее литературный материал уложен исследователем в такую синтетическую схему:

I. Обрядовая поэзия:

1) заговоры и молитвы,

2) обрядовая лирика устнонародная и церковная.

II. Внеобрядовая лирика (только устная).

III. Апокрифы, письменные легенды и жития. Повесть дидактическая. Устная легенда и духовный стих.

IV. Летописные сказания. Богатырские былины и исторические песни. Повести воинские и публицистические. Бытовые повести и устные новеллы (в стихах и прозе).

V. Сказки разных видов и повести авантюрно-фантастические (как «Александрия») или повести с участием животных (как повесть о Стефаните и Ихнилате).

VI. Драматические действия в обрядах народных и церковных («Русская литература», ч. I, стр. 187).

Таковы основные линии, по которым идет рассмотрение устной поэзии у П. Н. Сакулина. Вполне соглашаясь с автором, что разработка этих вопросов чрезвычайно трудна, мы считаем необходимым этот материал развернуть на основе классового принципа.

Если П. Н. Сакулин признает, что «любовная лирика выработала их (молодца и девицы. — *М. Д.*) типические образы, в которых можно видеть следы разных социальных наслоений», что «как свадебный обряд и его песни отражают на себе быт высших сословий, так любовная лирика рядом с крестьянскими чертами содержит черты другой социальной среды» («Русская литература», ч. I, стр. 41), то почему же синтетический обзор устной поэзии не вести по классовым признакам. Очевидно, что как обрядовая лирика, так и внеобрядовая, и былины, и исторические песни, и другие жанры устной поэзии, являясь результатом деятельности различных классов, имеют качественные различия, свои особые классовые черты. И если мы хотим понять это творчество как живую, активную форму связи и деятельности классов, то мы должны будем признать, что не в формальных, не во внешних определениях таких понятий как былина, сказка, песня и т. д. надо искать принципа, связывающего литературные факты, а в единстве их отношения к жизни, в единстве их с бытием той или иной породившей их социальной группы. Тогда окажется, что внутри одного и того же жанра скрыты качественно разные явления, взять которые за одну скобу никак нельзя. Говоря, напр., о буржуазно-городских новеллах в составе былевого эпоса, П. Н. Сакулин не берет их классовый признак как принцип классификации, а подчиняет его чисто литературному понятию былевого эпоса. Он вынужден поэтому рассматривать не наличие тех или иных жанровых форм в стиле класса, а наличие тех или иных классовых черт в жанровых формах. Это неизбежно ведет к отрыву литературы от реальных людей, создающих вообще всякую идеологию.

Переходя к литературе письменной, П. Н. Сакулин делит ее по принципу стилей. Но «стиль (для него. — *М. Д.*) в точном значении этого термина, есть совокупность тех особенностей, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной... Форма — родовое понятие, стиль — видовое» («Теория литературных стилей», стр. 18). Исходя из этого понимания стиля, он разбивает литературу на: 1) церковный стиль (апокрифы, агиография и т. д.) и 2) светский стиль (повесть дидактическая, историческая, воинская, публицистическая, бытовая). Такая классификация, с нашей точки зрения, неверна. Церковная и светская струя могут быть внутри одного и того же класса, поэтому в синтетической картине литературных стилей и жанров нельзя исходить из этого принципа. Поэтому связи отдельных фактов в системы, стили и взаимоотношение этих систем между собою лишены у П. Н. Сакулина реальной классовой основы. Признавая, например, что «светские интересы отдельных общественных групп, по неумолимой логике вещей, определяли собою тематику и весь стиль светской литературы, которая количественно и качественно была не менее значительной, чем литература церковная», П. Н. Сакулин все же берет за одну скобку — светского стиля — произведения разных классов, игнорируя, что

это качественно различные явления. Он не принимает того положения К. Маркса, что искусство, наука, право, религия и т. д. не имеют своей собственной, независимости от их материальной основы и истории. Он признает в историческом процессе два момента развития: а) эволюционный и б) каузальный, и это приводит силой логики к отрыву литературы от действительной истории классов и их борьбы, к превращению литературного процесса в самостоятельно развивающееся единство. Эти положения порочны в своем существе. Таковы вкратце соображения о первом культурном периоде «Литературной старины». Посмотрим на вторую культурную эпоху.

Она распадается на два периода: первый с половины XVII в. до половины XVIII в. и второй с половины XVIII в. до сороковых годов XIX в. В первом периоде П. Н. Сакулин различает три культурных слоя (со стержневым классом в каждом): 1) слой людей неграмотных, 2) слой людей малограмотных, 3) слой людей высшей культуры. Говоря суммарно, это — деревня, город и столица. В смысле классовой структуры, названные рубрики в общем соответствуют — крестьянству, городскому мещанству и дворянству («Русская литература», ч. II, стр. 105—106).

Далее идет схема литературы всех трех слоев. Совпадение культурного деления с классовым как будто обеспечивает правильность анализа, но это только кажется. Всматриваясь в анализ литературы второй, культурной эпохи, видишь, что тут те же ошибки, что и в «Литературной старине». Возьмем для примера литературу верхнего слоя. Вместо того чтобы говорить о поместной литературе, П. Н. Сакулин заявляет, что «высшим проявлением литературной жизни верхнего слоя нужно считать выработку *классического стиля*. Этот процесс находился в теснейшей связи с новой образованностью, с новым типом школы...» (стр. 67). Такая установка приводит к тому, что в анализе классического стиля вы с трудом отыскиваете классовые черты. Классовая характеристика русского классицизма ограничена формальным анализом его черт, которым как раз недостает классовой определенности, классовой мотивировки. Классицизм берется не как явление классовое, а как такое образование, в котором могут и должны быть отмечены — в числе прочих — также и классовые черты, т. е. действительное положение ставится на голову. Рассмотрение второго периода этой эпохи только подтверждает наличие ошибок П. Н. Сакулина. В самом деле, он утверждает: «Характерным и вместе с тем высшим выражением литературной жизни первого периода был стиль классицизма: теперь, во втором периоде, высшим и наиболее характерным признаком литературной эволюции является стиль художественного реализма, как показатель нашей зрелости и культурной самобытности» («Русская литература», ч. II, стр. 113). Кого надо понимать под словом «нашей», какой класс? Что такое стиль художественного реализма и какой класс создал его? Ответов на эти вопросы в книге П. Н. Сакулина получить нельзя. Под знаком дворянских стилей идет у П. Н. Сакулина и классицизм, и сентиментализм, и романтизм. Классицизм — верхний слой дворянства, сентиментализм — средне-дворянские в буржуазные круги, масонство, вынужденное уйти в себя и на высоты абстракций (стр. 348). Но романтизм оказывается тем течением, которое втягивает и *недворянские* группы.

Ошибка повторяется еще раз: романтизм, оказывается, явление не классовое, а культурное: «Борьба и смена стилей, происходившие в течение второго периода, завершились выработкой *синтетического* стиля, стиля *художественного реализма*...» (стр. 410) «Итак,— заключает П. Н. Сакулин,— дворянские и недворянские стили нашей литературы работают над проблемой реалистического изображения действительности» (стр. 412).

Перед нами игнорирование качественного различия классовых стилей и замыкание их всех в формулу художественного реализма. По существу же важнее подчеркнуть, что юношеская повесть В. Г. Белинского, повести Погодина,

Павлова и Полевого есть нечто совершенно особое и отличное от дворянского творчества, и наличие черт реализма там и тут не в силах объединить и связать их в единый стиль. Тогда и представление о синтезе будет иным. «Культурный синтез должен быть результатом органического переживания всех исторически данных начал» (стр. 587),—пишет П. Н. Сакулин, смазывая этим вопрос о стиле общественно-экономической формации и составляющих ее классов, о смене их новыми классами другой формации. В дополнение ко всему сказанному мы бы хотели проследить как на конкретно-историческом материале акад. П. Н. Сакулин развернул номологические обобщения, сформулированные им в книге «Синтетическое построение истории литературы». В рассматриваемых книгах эти законы уже выступают, но о них говорить лучше после появления социолого-синтетического обзора литературных стилей двух следующих культурных эпох.

Подводя итог, скажем, что «социологическая школа» в русском литературоведении имеет уже не только свою методологию и теорию историко-литературного процесса, но и практику, т. е. историю литературы. И если в области теории работам социологической школы может быть противопоставлена стройная система взглядов, основанная на теории диалектического материализма, то относительно практики этого сказать еще нельзя. Истории литературы, подобной работе П. Н. Сакулина, мы не имеем и это обстоятельство заставляет нас тем настойчивее указывать на необходимость скорейшего создания идеологической литературы.

М. Добрынин.

Д. БЛАГОЙ. «Социология творчества Пушкина». Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 364. Тир. 3 000 экз. Ц. 3 р. 50 к.

В марксистской литературе о Пушкине книга Благого должна, несомненно, занять одно из первых мест. В своих серьезных исследовательских этюдах («Классовое самосознание Пушкина», «Евгений Онегин», «На рубеже тридцатых годов» и «Медный всадник») Благой пытается установить классовую обусловленность и направленность творчества Пушкина, как поэта старого родового дворянства, теряющего свое место в общественной системе, оттесняемого на задний план чиновничьей нео-аристократией. Анализ произведений поэта, апеллирующий прежде всего к классовому бытию, у Благого почти всегда научно убедителен и плодотворен по результатам. Несомненно, что в области правильного марксистского истолкования «Евгения Онегина», «Медного Всадника», «маленьких трагедий» Пушкина Благой сделал гораздо больше других пушкинистов. Методологический отказ Благого от всевозможных пережитков, столь косно сохранившихся в писаниях большинства современных критиков, именующих себя марксистами, необходимо отметить как факт в глубокой степени положительный. Отмечая в творчестве Пушкина наличие влияний Байрона, Корнуоля Благой не ограничивается простым констатированием; он показывает закономерность, социальную обусловленность этих влияний, лежащих в социальном бытии поэта. Блестяще объяснены Благим историзм Пушкина в его «маленьких трагедиях», как стремление реабилитировать общественное положение своей родовой дворянской группы в образах феодального рыцарства. Трудно также что-нибудь возразить против истолкования Благим «Медного всадника» как события 14 декабря 1825 г., которое, «пройдя через творческое сознание его гениального современника, было поднято им на высоту величайших художественных обобщений».

Однако при всем этом книга Благого грешит целым рядом *практических* ошибок, спорных положений, настаивая на которых, исследователь может возвести их в принципиальные, *методологические* ошибки. Полемике с этими положениями мы и думаем посвятить основную часть данной рецензии. Анализируя центральный образ творчества Пушкина, Благой правильно отметил его ущерб-

ную разочарованническую сущность. От «Цыган» (Алеко), «Кавказского пленника», через «Сцены из Фауста» и «Евгения Онегина» до «Капитанской дочки» этот образ проходит, видоизменяясь, углубляясь, приобретая реалистическую классово-*бытовую* окраску. Противопоставляя прежнему пониманию Пушкина как «оптимиста без страха и упрека» свое понимание Пушкина, — представителя оттесняемой группы старого родового дворянства, Благой правильно констатирует и объясняет наличие таких, казалось бы, парадоксальных для Пушкина мотивов, как мотивы явной упадочности, «бодлеризм». Однако, правильно подметив и правильно объяснив эту сторону образной системы Пушкина, Благой не сумел подойти диалектически ко *всей образной системе в целом*. В качестве момента отталкивания от теории «жизнерадостного Пушкина» вполне закономерно выдвигать, как это и сделал Благой, ущербно-упадочную сторону его творчества. Но когда Благой забывает, что этим одним вовсе не исчерпывается Пушкин, он совершает большую и серьезную ошибку. Образная система Пушкина прежде всего противоречива — сущность демонических байронистов имеет своей оборотной стороной черты легкого «прожигательского» «шутовского» отношения к жизни. Алеко, Кавказский пленник, Евгений Онегин — все они несут в себе одновременно с мрачной разочарованностью, вместе со скорбью и элементами зачаточного «покаяния» — элементы «гусарской» разгульности, бесшабашности (правда, очень утонченно - «культурной»). Игнорировать это — значит не понимать диалектически противоречивого единства пушкинского творчества. Элементы бесшабашности и прожигательства жизни постепенно исчезают, сходят на-нет в образной системе поэта вместе с ускоряющимся ущербом социальной группы, питающей творчество Пушкина. В дальнейшем развитии стиля старинной аристократии (Лермонтов, Толстой) эти элементы не только исчезают почти окончательно, но и находят себе резкое осуждение. Однако все это не значит, что в эпоху формирования стиля (Пушкин 20—30-х годов) они не играли роли. Игнорируя этот факт, Благой незаметно для самого себя диалектику развития пушкинского творчества сводит лишь к постепенному, плоско-эволюционному нагнетанию реалистически-бытовых мотивов, в окружении которых дается образ, да еще к «снижению» этого образа. Второй крупной ошибкой исследователя следует признать его утверждение о том, что, постепенно опрощаясь и снижаясь, эволюционируя в сторону прозаизирования стиля, творчество Пушкина теряет свои родовые дворянские черты, приближаясь к третьему сословию, к мещанству, буржуазии. Омещанивание, обуржуазивание Пушкина Благой ставит в непосредственную связь с биографическим процессом профессионализации Пушкина, как писателя. Пушкин, зарабатывая деньги почти исключительно литературным трудом, тем самым перечисляется из дворян-аристократов в трудовую интеллигенцию, мещанство, мелкую буржуазию. Благой совершает ошибку, пытаясь выдать это изменение в социальном житии поэта за новый генезис его творчества. В одном из примечаний Благой совершенно правильно осуждает позицию Эйхенбаума, подменяющего «социальное бытие» писателя пресловутым «литературным бытом». Но, однако, вне зависимости от своего желания, Благой возвращается к позиции формалистского мэтра, объясняя, якобы, появляющиеся в творчестве Пушкина элементы «мещанства» условиями того же литературно-профессионального быта. Не говоря уже о том, что исследователь с большими *натяжками* «констатирует» это самое «мещанство» у Пушкина, — в основном здесь Благой пользуется полемико-политическими высказываниями самого поэта, не пытаясь подвергнуть их сомнениям, — методологическая неверность пути исследователя в данном случае очевидна. Опростительские тенденции русского барства, нашедшие себе выражение в прозаизировании стиля, в снижении образа—вовсе еще не означают скат в мещански-буржуазную среду социальной группы в целом и Пушкина — ее изобразителя и выразителя — в част-

ности. Однако Благой подчеркивает эту свою ошибку: «от Байронических поэм эпохи своего молодого либерализма идет он (Пушкин. — *А. Т.*) к своеобразному «декадентству», к осенним ущербным мотивам Болдинского периода, к повышенному субъективизму и психологизму «маленьких трагедий», — зерну, из которого вырастает творчество Достоевского». Благой — не наивный идеалист, для которого литературные влияния случайны, классово незакономерны. Говоря о росте Достоевского из «зерна» Пушкина, Благой еще раз подчеркивает, очевидно, что к концу творчества Пушкина последнее постепенно перемещается из орбиты родового дворянства в орбиту мелкобуржуазного мещанства. Иначе очень трудно объяснить кажущийся Благому несомненным факт влияния болдинских «маленьких трагедий» на формирование стиля мелкой буржуазии (Достоевский).

Устанавливая неизбежность биографического характера процесса творчества, Благой тем не менее отказывается как будто бы от установления генезиса литературно-художественного произведения через познание этого процесса. На прекрасном примере Болдинской любовной лирики Пушкина Благой практически бьет «биографов», показывая как *один и тот же* мотив социального ущерба «проецировался» на *различных* биографических моментах жизни поэта. Однако отказ от биографизма у Благого недостаточно последователен и принципиален. Если во многих случаях биографические соображения являются лишь *подкрепляющими* социологические выводы доводами, то иногда Благой и прямо пользуется биографией поэта для объяснения тех или иных сторон его творчества. Биографизм Благого, конечно, очень далек от наивных попыток многих других исследователей «марксистов», но все же и у него он является отрицательной стороной его методологической системы. Некоторую дань «творческому замыслу» Благой отдает в статье о «Медном всаднике».

Четко отдавая себе отчет в различии задач, стоящих перед исследователем, который имеет дело с данностью литературного произведения, где воплотилось социальное бытие, и перед ученым, изучающим психологию творчества, Благой *практически* нередко сливает эти две самостоятельные отрасли науки в некое целое, которое, к сожалению, в достаточной степени эклектично. Особенно это сказывается в этюде о «Медном всаднике».

Очистив Пушкина от всевозможной публицистической шелухи идеалистов и некоторых «марксистов», по-своему толковавших поэта чуть ли не как провозвестника пролетарской революции, установив в общем правильную классовую сущность поэта, дав целый ряд интересных образцов марксистского анализа, Благой сделал ценный вклад в марксистское литературоведение вообще, а в марксистское познание крупнейшего русского поэта — в особенности. Это не мешает указать на те ошибки Благого, как в области методологии, так и в области практического литературного исследования, которые умаляют значение его серьезной научной работы.

Несмотря на то, что книга далеко не охватывает творчество поэта в целом (автор и не претендует на это) — «Социология творчества Пушкина» должна войти в круг наиболее ценных пособий для семинарских работ в вузах. Этому способствует также относительно простой и в то же время строго научный язык Благого.

Ан. Тарасенков.

М. АРОНСОН и С. РЕЙСЕР. Литературные кружки и салоны. Ред. и предисл. Б. М. Эйхенбаума. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 312 Тир. 3 000 экз. Ц. 3 р.

Данная книга не исследование, но монтаж, т. е. подбор материалов о ряде литературных салонов, кружков и вечеров 20—40-х гг. прошлого столетия. Из кружков освещены «Дружеское литературное общество», «Арзамас», «Зеленая лампа», Общество любителей словесности и премудрости, четверги С. Е. Раича и субботы любомудров, кружок Н. В. Станкевича и В. Белинского. Из сало-

нов — салон А. Н. Оленина, З. А. Волконской, А. П. Елагиной, Е. А. Карамзиной, В. Ф. Одоевского, А. О. Смирновой (Россет), Е. М. Хитрово и Д. Ф. Фикельмонт и др. Затем есть третья группа, так называемые «вечера»; из последних представлены вечера В. А. Жуковского, четверги Н. И. Греча, пятницы А. Ф. Воейкова, субботы С. Т. Аксакова, среды Н. В. Кукольника, вечера Е. П. Гребенки. В этот же отдел включены редакционные собрания «Современника», «Отечественных записок» и «Москвитянина»; книжные лавки А. Ф. Смирдина, И. Т. Лисенкова, И. В. Сленина, Набоковых и, наконец, публичные чтения (60-е годы).

Спорным и искусственным кажется деление на кружки, салоны и вечера. Всякая классификация выражает определенный взгляд, оценку явлений авторами работы. То же самое наблюдаем и здесь: нечеткость, непоследовательность в распределении фактов имеет в своей основе непоследовательную и шаткую методологию. Больше того, составители, выдвигая в теории определенный принцип деления, на практике часто не следуют тому. М. Аронсон выдвинул положение, что «кружок можно рассматривать как своеобразную организацию литературной партии, салон играет роль литературного агитпропа» (стр. 76), однако в самой работе над материалом мы не находим следования этому принципу (по существу спорному). В самом деле, почему «Арзамас», «Зеленая лампа» признаны составителями кружками, а субботы С. Т. Аксакова, четверги Греча и др. составляют группу вечеров. Ведь в названных кружках и названных вечерах мы видим организации людей одного мировоззрения, составляющих общие собрания, на которых сообща обсуждаются вопросы науки и общественной жизни, сообща в кружках выковывается общее мировоззрение. «Все молодые литераторы, являвшиеся на *вечера Греча*, всегда почти причислялись в общем мнении к булгаринской партии» (слова А. И. Подолинского, стр. 212); итак, вечера Греча — вечера партии. Субботы К. С. Аксакова составители сами охарактеризовали, пользуясь материалами, *как кружок*: «В Москве были в то время (1847 г.) два литературных кружка: славянофилы...» (слова Н. В. Берга, см. стр. 222) и далее: «Кружок славянофилов составился не искусственно, а естественно сам собою... Люди, одушевленные одинаковыми чувствами к науке и к своей стране, движимые потребностью не попугаями повторять, что говорится где-то на Западе, а мыслить самобытно, связанные взаимною дружбою и пребыванием в одном и том же городе (Москве), видались ежедневно, обсуживали сообща возникавшие вопросы» — так характеризует «субботы» Аксаковых А. И. Кошелев. Таким образом перед нами самый настоящий кружок, организованный и поддерживаемый группой единомышленников. Может быть, наши составители не верят показаниям современников вообще, не приняли на веру и сообщения Кошелева и, проверив деятельность этих кружков, отделили их в особую группу вечеров. Ничего подобного здесь нет. В работе М. Аронсона и С. Рейсера, если в данном случае мы видим проявление «самостоятельности» составителей, приведшей их к ошибкам, мы всюду наталкиваемся на примеры безграничного доверия к источникам. Так, на основании показаний Ф. М. Толстого аристократический салон Ф. П. Толстого характеризуется как «демократизированный» (стр. 71—72).

Итак, вечера Аксаковых и вечера Греча — доподлинные кружки. Группа вечеров — категория хронологически условная. В нее легко включить — и включено — многое, что следует перенести в группу кружков и даже, может быть, в группу салонов. Так, вечера В. А. Жуковского, происходившие в Зимнем, Павловском и других дворцах, которые составителями называются вечерами «высокого тона», являлись, несомненно, салоном, где бывал «довольно ученый круг друзей» (стр. 289). М. Аронсон пишет: «Вечера Жуковского собирают тех же писателей, что и салон Смирновой». Термин «вечера» — внешний, хронологический, но отнюдь не одного порядка

с терминами «кружок» и «салон»; последним присущ некоторый социальный оттенок, позволяющий более точно обозначать и различать покрываемые ими явления.

С «вечерами» в книге соединено представление социального характера, представление о форме организации *писателей торгового направления*: «Группа торгового направления (группа писателей — надо подразумевать. — *Н. Б.*) имела ряд своих собственных объединений — не салоны, а вечера». Салоны же имели «аристократы»-писатели. Допустим, что вечера были организацией «торгового круга» писателей, но разве Жуковский и Аксаковы были писателями торгового направления? Этого не утверждают и сами составители, однако и салон Жуковского и кружок Аксаковых именуются вечерами и трактуются в группе «вечеров» (стр. 207 и сл., 219 и сл.). Такова путаница в классификации материала, в схеме, в плане работы.

За классификацией стоит известное понимание явлений. Без сомнения, салоны и кружки — явления социального характера. В первой половине прошлого века салоны обязаны своим бытием, действительно, аристократии. Причину их появления надо искать в кризисе социально-экономического положения великосветского дворянства. Русская аристократия постепенно вытесняется из дворца и создает себе салоны. С оскудением знати начинается процесс вырождения салонов. Последние с каждым десятилетием уменьшаются в числе. Это не случайность, а историческая необходимость. Дольше живут кружки.

Дворянство как класс имеет и другие группы, кроме великосветского круга. Дворянство рангом ниже знати создает кружки как более простую, более доступную для широких и недворянских кругов организацию. Так, в среднедворянских кружках славянофилов признан был своим разночинец Погодин, Островский. Позднее в кружках развернется социально-общественная жизнь разночинцев, мелкой буржуазии, радикальной интеллигенции социально-демократического направления (Чернышевский и др.), затем народничества и в конце прошлого столетия социал-демократии. Если салон можно считать строго локализованным, в социальном отношении тесно связанным с аристократией, то кружок стал формой организации многих социальных групп как дворянских, так и мелкобуржуазных на долгое время, а в 90-е годы — социал-демократических. Но кружки дворянства (напр., славянофилов) не похожи на кружки радикальных разночинцев (напр., кружок Нечаева-Нефедова). Кружок идеологичен, и различия в идеологической окраске отдельных кружков обусловлены всегда социальной сущностью живого носителя кружка.

Составители пытаются социологизировать изучаемые явления, но не могут подняться до точного социологического осмысления. М. Аронсон утверждает, что «кружки и общества возникают не случайно, а что они организуются и притом очень отчетливо осознают свои задачи и цели» (стр. 33). Далее, он указывает, что следует «искать ключа (sic) к кружку в литературной системе данной эпохи, в соотношении производственных сил данных литературных партий» (стр. 39). Но эти причины надо понимать в специфическом смысле. Оказывается, производственные отношения — это отношение к литературе, а не классовые отношения. Так, «разделение на аристократов и купцов», по мнению М. Аронсона, следует понимать в смысле разного отношения их к литературе. «Торговое направление» — это писатели, создающие массовую литературу, широко применяющие приемы коммерческой пропаганды своих произведений вплоть до рекламирования их в критических отделах своих изданий; это писатели, живущие за счет своих литературных заработков и нисколько не скрывающие этого. Словом, это — писатели-профессионалы. Им противостоит группа писателей-аристократов. Эта группа за редкими исключениями (напр., Пушкина) материально от своей литературной продукции не зависит (стр. 70). Как видим, это по внешности социологическое осмысление на самом деле ничего общего

с историко-материалистическим подходом не имеет, ибо в термины (аристократы, купцы) вложено здесь не классовое, а узко-бытовое или профессиональное содержание. Аристократическими писателями марксисты называют не тех писателей, которые не живут на свой литературный заработок, и не тех, имена которых занесены в соответствующие геральдические документы, а тех, которые, как Пушкин, Вяземский и др., являются выразителями идей и настроений дворянской аристократии как класса. Деление на аристократов-дилетантов и писателей «торгового направления» — взято составителями из журналистики 30-х годов. Современный исследователь обязан проверять «исторические» квалификации, а не слепо и доверчиво пользоваться ими. Общеизвестно, что литературная борьба всюду была и является отражением классовой борьбы. Авторы рецензируемой книги знают исключения из этого закона. «Литературная борьба дилетантов — борьба чисто идейная, чисто литературная, борьба профессионалов имеет за собою материальную базу». Это, конечно, не верно, и это, более того, плоская вульгаризация, ибо под «материальной базой» здесь подразумевается, видимо, непосредственный материальный интерес того или иного литературного предприятия. Чисто идейная борьба архаистов с новаторами не просто литературная перебранка, ибо в основе ее лежит социальное различие тех двух групп, между которыми шла борьба. Архаисты и новаторы — дворянские группы, но они отражали разные тенденции в развитии своего класса. Автор крайне элементарно представляет себе социальную действительность. Она предстоит ему как единый, сплошной, не подлежащий расчленению массив, никакого анализа М. Аронсон не намерен производить, он не знает законов социальной жизни. Это тем более странно, что автор, имея в кружках и салонах прямые проявления социальной жизни классов, должен бы был *динамику* их жизни раскрыть через динамику жизни классов. Никакой попытки в этом направлении у автора, взявшего на себя осмысление истории кружков и салонов, нет. В статье М. Аронсона читатель не находит целостной картины салонов и кружков; М. Аронсон больше занят трактованием простых истин на новый лад. Так всем известно, что писатель, в том числе и критик, высказывая те или иные взгляды (критик — суждения о литературной новинке), выражает взгляды своей социальной группы. М. Аронсон понимает это иначе: «Критика дилетанта (т. е. аристократа) — есть выражение его мыслей, а Булгарин, писатель-профессионал, расценивал литературное произведение в зависимости от фактов литературно-бытового порядка». Автор любит усложнять, а вместе с тем и запутывать простые положения. Порой он запутывается и сам. Так, на стр. 75 им ставится «роковой» вопрос: что раньше — курица или яйцо? «Мы видали все время, — пишет он, — что изменяется литература и изменяются кружки и салоны.

Теперь естественно спросить себя, что является самостоятельным изменением и что переменным. Другими словами, поставим вопрос, зависит ли литературная эволюция от работы кружков и салонов или, наоборот, характер кружков и салонов зависит от литературных изменений». Ответ дан осторожный, но и убийственный для вопроса: «История дает нам примеры обоих случаев» (стр. 75). Очевидно, ни то ни другое не обусловливают друг друга, ибо и то и другое обусловлены третьим, зависят от «внелитературного ряда» — от социального бытия. Исходя из этого, автор мог бы правильно понять историю салонов и кружков. Но этого не сделано.

Составителями проделана большая работа: собран большой материал, который расположен в пределах каждого кружка и салона в порядке, благодаря чему после чтения выносишь представление о составе кружка, характере, месте и времени его собраний. К сожалению, почти не привлечен материал, рисующий *творчество* кружков (исключение сделано для «Арзамаса»). В собраниях отрывков из мемуаров и писем приходится

считаться с некоторой пестротой освещения одних и тех же фактов, с повторениями одного и того же. Но авторы расценивают свой монтаж претенциозно: по их мнению — это, с одной стороны, исследование (стр. 13), а, с другой, — жанр, и не какой-то «низший жанр» (стр. 11).

Выдавать за исследование хрестоматию отрывков — ничем неоправданная претензия; введение монтажа в один ряд с живыми художественными жанрами — обличает непонимание явлений. Затевать спор по существу этих вопросов в рецензии нет места.

Многие поднимаемые материалами о кружках и салонах вопросы приходится оставить без разбора ввиду сложности их, таковы, например, вопросы о конститутивных признаках кружков и салонов, о монтаже, как жанре их и т. п. Бросается в глаза, с одной стороны, следование авторов в оценках фактов историческим источникам: многие теории, которые выдвигает М. Аронсон (например мысль об «учобе» в кружках), целиком оказываются взятыми из источников (стр. 158); деление писателей на аристократов-дилетантов и писателей «торгового направления» имеет такой же источник.

С другой стороны — составители модернизируют прошлое и впадают в развязный тон. Так, мы узнаем, что Гоголь был «выдвиженцем» салона А. Смирновой, что салоны — литературные агитпропы!

Со стороны фактической книга содержательна и интересна. Теоретическая же позиция составителей спорна, непоследовательна, применяет разные к материалу подходы (и «социологический», и формальный, и культурно-исторический), страдает наивным историзмом (например ссылка на мнение гр. В. А. Сологуба, что расширение культуры было причиной исчезновения кружков, стр. 77—78) и в конце концов не дает ни верной истории, ни верной социологии салонов и кружков.

Н. Бельчиков.

Н. А. ТРИФОНОВ. Современная литература. Пособие для литературных кружков. Гиз. М.— Л. 1929. Стр. 91. Тир. 3 000 экз. Ц. 60 к.

Рост читательских литературных кружков при рабочих клубах, читальнях и т. д., ставящих своей целью изучение современной художественной литературы,— показательный пример повышения интереса к художественной литературе среди широких масс трудящихся. Читательские литературные кружки берут на себя функции руководства читателем: систематизируют его работу над литературным материалом. Руководить читателем — значит активизировать его восприятие, подведя под него определенную методологическую базу. Естественно, что такие кружки нуждаются в руководителе марксисте и надлежащих методических указаниях. Книга Трифонова «Современная литература» претендует быть программно-методологическим пособием для руководителей читательских литературных кружков. Поэтому оценка ее особенно важна.

Прежде всего, с чего должен начинать свою работу литературно-читательский кружок: с конкретного ли знакомства с отдельными видами литературного материала (литературными произведениями), или с теоретического ознакомления с последним, т. е. с марксистской методологии, которая должна лечь в основу всей дальнейшей работы кружка? Вполне понятно, что начинать изучать литературные явления можно только тогда, когда приступающий к изучению имеет вполне точное представление о направленности исследования — определенный метод. Трифонов предлагает обратное. Методологическая тема «Литературные споры наших лет», посвященная вопросу, что такое искусство и в чем его главная роль, является самой последней темой из основных тем, предназначенных для проработки. Мало того, сама постановка методологической темы без определенной принципиальной установки — установка метафизическая. Вот, напр., вопрос, можно ли примирить, сочетать мнения Воровского и Бухарина? Что дает поста-

новка такого вопроса? Так же беспринципно Трифонов предлагает изучать конкретные литературные факты. Первая тема, с которой начинает свою работу кружок, — «Октябрь в восприятии и изображении художников слова» — представлена тремя произведениями: А. Яковлев — «Октябрь», Блок —«Двенадцать», Маяковский — «Хорошо». По каждому произведению составлен вопросник, по существу являющийся направленностью изучения каждого произведения в отдельности. О чем говорят эти вопросы? Прежде всего исследование ограничивается описанием характерных особенностей произведения без уяснения причинной зависимости последних (см. вопросы об «Октябре», «Двенадцати» и «Хорошо»).

Но отыскивание характерных особенностей и классификация их не дают ровным счетом ничего для уяснения, почему одна и та же действительность (в данном случае Октябрьская революция) писателями изображена совершенно неодинаково. Вместо вскрытия причинной зависимости последнего явления Трифонов предлагает обобщающий вопрос: «Какая из художественных *манер наиболее удачна для изображения таких событий, как Октябрьская революция:* психологический реализм Яковлева, символизм и стихийность Блока или сатирико-героическая эпопея Маяковского?» (стр. 26).

Чтобы не сказать слишком резко, постановка такого вопроса — плод рассуждений литературного обывателя-эстета, для которого искусство — «искусство вообще», нечто «особенное», а не социальный факт, выполняющий определенные социальные функции. Марксистское понимание искусства не исчерпывается тем, какая из художественных манер наиболее удачна для передачи Октябрьской революции, потому что каждая из художественных манер (психологический реализм Яковлева и т. д.) объективно есть следствие восприятия определенной социальной группой социальной действительности. Следовательно сопоставлять одну художественную манеру с другой можно только в плане социальном, в плане приближения или удаления от революции, а не в чисто эстетическом, как это делает Трифонов.

Так обстоит дело с разбором отдельных литературных произведений. Посмотрим теперь, как Трифонов группирует материал по темам, что кладет он в основу своей классификации и каковы результаты его работы? В основу группирования материала положен принцип «социальной тематики» как наиболее подходящей и целесообразной, по мнению автора, «для массовых рабочих кружков». Обычное деление «нашего литературного фронта на участки — пролетарский, крестьянский, интеллигентско-попутнический (с подразделением на право и лево-попутнический или старо и ново-попутнический) и ново-буржуазный» (стр. 5) — автор считает для кружка непригодным. «Наклеивать заранее определенный ярлычок на изучаемого писателя педагогически нежелательно, так как нужно, чтобы сам читатель сопоставил различные произведения, пришел к выводу, что в одном случае мы имеем произведения пролетарской литературы, а в другом буржуазной» (стр. 5). Предусмотрительный педагог! Но к чему привела Трифонова его, с позволения сказать, педагогическая предусмотрительность?

Всего основных тем намечено Трифоновым двенадцать, последняя из них заключительная — «О литературных спорах наших лет» — по существу является итоговой и «дает кружковцу ориентировку в боевых проблемах литературной жизни революционной эпохи» (стр. 6).

Все темы «социальные». Несмотря на это, они не систематизируют материала, а наоборот, способствуют его разъединению, переносят социально однородные литературные явления в *разные окружения,* тем самым *предупреждают заранее и цель* и *исход исследования.* Несколько примеров: «Железный поток» Серафимовича, «Партизаны» и «Бронепоезд № 14-69» Всеволода Иванова, «Чапаев» Фурманова, «Падение Даира» А. Малышкина, «Разгром» Фадеева и «Конармия» И. Бабеля рассматриваются

только как отражение гражданской войны в художественной литературе, «Барсуки» Леонова и «Голый год» Пильняка— как отражение деревни и города в русской революции, «Неделя» Либединского и др. — как отражение партии и ее деятелей в литературе и т. д. Предупреждая одну вредную возможность, исключавшую, по мнению Трифонова, *необходимость исследования*, автор своей классификацией материала создал другую педагогически вредную необходимость, для которой характерна необыкновенная путаница предназначенного для исследования материала. Напр., тема «Болезни роста в литературном изображении» представлена произведениями «У фонаря» Никифорова, «Трансвааль» Федина и «Головоногий человек» Гладкова. Спрашивается, почему именно эти произведения? Разве произведения, отнесенные Трифоновым к другим темам, не могут быть рассмотрены под углом зрения отражения болезней роста в современной литературе? Разве «Преступление Мартына» Бахметьева — борьба за преодоление интеллигентских особенностей социального сознания ради органического слияния с революцией, «Первая девушка» Н. Богданова, демонстрирующая рост комсомольца Алехина, «Бруски» Панферова, показывающие, как отвоевываются позиции политического руководства в деревне одной дифференцированной группой крестьянства у другой — не отражение болезни роста? Несомненно одно, что и «Преступление Мартына», и «Первая девушка», и «Бруски», и целый ряд других произведений более характерны для этой темы, чем «Трансвааль» Федина, игнорирующий рост политического сознания бедняцкой части деревни.

Но если тема «Болезни роста в литературном изображении» — неудачная тема, то что можно сказать о теме «Лишние люди наших дней в литературе», с которыми кружковцы должны познакомиться по произведениям Леонова — «Вор» и Олеши — «Зависть». «Лишние люди наших дней» — Кавалеров и Дмитрий Векшин. Что хочет сказать этим Трифонов? Одно несомненно: *заимствовав из идеалистической критики термин*, Трифонов *оставил его с прежним содержанием:* лишний человек,— человек, не приспособленный вообще к осуществлению поставленных перед собой задач. Излишне доказывать, что такое понимание неверно, от начала до конца идеалистично. Оттолкнувшись по педагогическим соображениям от деления литературного материала по принципу пролетарский, крестьянский и т. п., педагог Трифонов перепутал все понятия и вместо систематизированного руководства дал бессистемную, лишенную всякой принципиальной методологической установки сводку литературных фактов, снабдив их библиографическими указаниями. Вся работа кружковцев над современной художественной литературой нужна исключительно с целью добиться у кружковца ответа на вопрос: «Что дали вам эти *произведения в смысле познания жизни?* (курсив мой. — *М. Г.*). Насколько они организовали, систематизировали ваши чувства, явились ли они средством эмоционального заражения?» (стр. 73). Как можно назвать трифоновский метод исследования литературы?

Мы не останавливаемся на целом ряде важных вопросов, напр., на игнорировании Трифоновым поэзии, как менее полно отражающей жизнь последнего десятилетия, библиографии, материалов для литературных диспутов и т. д. Книга Трифонова, претендующая на программно-методологическое пособие для литературных читательских кружков, в действительности может быть для руководителя только сводкой материалов, а не руководством.

Изучение современной художественной литературы сводится не к сопоставлению одной художественной манеры с другой, с целью доказательства, какая из них наиболее удобна для отражения социальных фактов (ибо это эстетическое понимание литературы), а к уяснению форм борьбы между литературными стилями как следствия классовой борьбы.

М. Гребенников.

ХРОНИКА

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ИНСТИТУТАМ И УЧРЕЖДЕНИЯМ.

Комакадемия.

▫ На последнем заседании бюро Сєкции литературы, искусства и языка был разработан издательский план на 1929/30 г. Намечены к выпуску III, IV и V томы «Литературной энциклопедии», «Ежегодник литературы и искусства на 1930 г.» и три тома собрания сочинений В. М. Фриче. III том «Литературной энциклопедии» выходит в январе 1930 г. Подробный план разработан и по подсекциям.

По подсекции критиков-коммунистов выйдут несколько сборников: о попутнической и пролетарской литературе; сборник, посвященный вопросам литературоведения и критики, художественному методу пролетлитературы, а также книга под редакцией В. Переверзева — «Очерки по истории литературы XIX в.». Труды В. М. Фриче намечено выпустить в десяти томах: т. I — Методология и историография, под ред. И. М. Беспалова; т. II — История и социология искусства, под ред. И. Л. Маца; т. III — Театр и драма, под ред. О. М. Бескина; т. IV — Поэзия кошмаров и ужаса, под ред. С. С. Динамова; т. V — История западной литературы, под ред. И. М. Нусинова; т. VI — История итальянской литературы, под ред. И. И. Анисимова; т. VII — Статьи о западной литературе, под ред. И. М. Нусинова; т. VIII — Статьи о западной литературе, под ред. И. М. Нусинова; т. IX — Русская литература, под ред. В. Ф. Переверзева; т. X — Русская литература, под ред. В. Ф. Переверзева.

▫ *Ежегодник литературы и искусства на 1930 г.* включает следующие статьи. *По Отделу литературы*: Литературное движение и классовая борьба — П. Керженцев; Дискуссия о пролетарском художественном методе — статья редакционная; О новых явлениях в пролетлитературе — А. Зонин; Диференциация в крестьянской литературе; Проблема попутничества — Б. Ольховый; Ново-буржуазная литература — М. Гельфанд; Поэзия — О. Бескин; Проблема массовой художественной литературы — А. Грудская; Борьба за коммунистическую критику — С. Динамов; Марксистское литературоведение (теория) и история литературы — А. Цейтлин; Национальные литературы (украинская, белорусская, грузинская, армянская, татарская); Западная литература в переводах — И. Анисимов; Советская литература на иностранных языках — Шиллер, А. Запровская; Литературоведение в вузах и школах — У. Фохт. *По отделу театра*: Узловые вопросы театральной жизни — П. Новицкий; Современный драматургический жанр; Профессиональный театр — Э. Бескин; Клубный театр — Н. Масленников. *По художественной агитации и пропаганде*: Проблематика агитискусства; Практика; Пятилетка; Индустриализация; Сельское хозяйство; Военизация; Кооперация; Антирелигиозная пропаганда; Антиалкогольная пропаганда. *Массовые действия и празднества*; *Библиография*; *Хроника*.

Ред. коллегия: Керженцев (отв. ред.), Беспалов, Новицкий, Петовский, О. Бескин, Шутко, Маца, Пшибышевский.

▫ *В секции литературы, искусства и языка* в январе 1930 г. предполагаются следующие доклады: В. Кин и И. Беспалов — Художественный метод пролетарской литературы; С. Динамов и И. Анисимов — Проблема жанра в пролетарской литературе; А. Запровская — Писатели рабочей аристократии Германии; В. Сутырин — Политика партии в области развития национальной лите-

ратуры; Б. Рейх — Диалектический метод в художественной работе театра; В. Блюм — Методы современной театрокритики; Максудов — О состоянии марксистской критики в Татарии; А. Острецов — Проблемы типа и стиля в музыке; Алексеев — Профтеатр и клубный театр; А. Михайлов — Механистические тенденции в науке об искусстве и борьба с ними; Гутнов — Конструктивизм, супрематизм и полиграфия; Диспут на тему «Классовая диференциация советского кино и основные художественные направления» (докладчик О. Бескин); И. Анисимов — Школа Пудовкина и его место в советской кинематографии; Блюменфельд — Распад натурализма (Ибсен); Р. Шор — О социологическом содержании понятия «дидактическая литература» (на материалах индийской литературы).

▫ Бюро Секции литературы, искусства и языка поручило тт. Гельфанду, А. Зонину и У. Фохту составить учебник «Введение в литературную науку» как руководство по литературе для вузов. Учебник выйдет под ред. И. М. Беспалова.

ИКП.

▫ Организовано литературное отделение воскресного ИКП. В текущем учебном году будут проведены два семинара: «Введение в литературную науку» (руковод. — И. Беспалов) и «История русской литературы XIX в.» (руковод. — А. Зонин). Участники семинара — партактив Москвы.

▫ Литературное отделение ИКП со следующего года реорганизуется в отделение литературы и искусств. Отделение будет готовить кроме историков, критиков и теоретиков русской и западной литературы также и искусствоведов, теоретиков театра, живописи, архитектуры и т. д.

▫ Литературным отделением ИКП подготовлены к печати следующие сборники: «Проблемы марксистской эстетики» (темы отдельных статей: «Эстетика Канта и современный формализм»; «Диалектика формы и содержания в эстетике Гегеля», «Лингвистическая эстетика Гумбольдта и Потебни»; статьи об эстетике Кроче, Шопенгауэра, Герцена и Бергсона). Авторы сборника — В. Асмус, М. Гельфанд, В. Суровикин, М. Бочачер, А. Зонин, И. Ситковский, А. Немченко и др; сб. «Русский социально-политический роман XIX и XX вв.», под ред. В. Ф. Переверзева; сб. «Проблемы пролетарского стиля», под ред. И. М. Беспалова.

ГАХН.

▫ После детального обследования особой комиссией Наркомпроса, проверившей работу ГАХНа и установившей, что ГАХН не представлял единого целого, а являлся скорее соединением разнообразных искусствоведческих групп без единого идеологического и практического руководства, — ГАХН реорганизуется. Комиссия признала необходимым сконцентрировать работу ГАХНа вокруг единого научного центра, которым в настоящее время является Коммунистическая академия. ГАХН включается в систему научно-исследовательских институтов РАНИОНа на правах отдельного института, сохраняя свое старое название. В ближайшее время будет обновлен состав ГАХНа введением в него коммунистических сил. Многие учреждения ГАХНа ликвидируются. Так, прекращает свое существование Комитет по изучению национальностей, Комитет художественной пропаганды и агитации и Комитет по руководству заочным обучением.

ГИЖ.

▫ Во второй половине ноября в Государственном институте журналистики состоялся вечер, посвященный вопросам критики, организованный кафедрой литературы русского языка. Доклад, сделанный И. М. Беспаловым на тему «О задачах коммунистической критики», вызвал горячие прения. В своем докладе т. Беспалов развил положение о проблеме новых литературных жанров, подверг анализу положение современной критики, подробно остановился на отношении к попутничеству, указал на задачи журнала «Печать и революция»

и на позицию, которую занимает журнал при современном расположении сил на литературном фронте.

▫ Литературный кружок ГИЖа в настоящее время разрабатывает вопрос об издании журнала кружка, который будет посвящен вопросам разработки новых жанров, стоящих на стыке между газетной и художественной литературами. Проводя разработку новых жанров, кружковцы наряду с теоретической частью будут помещать в журнале и тот конкретный материал, который явится следствием этой серьезной лабораторной экспериментальной работы.

▫ В ГИЖе организуется цикл лекций по западной литературе под руководством И. Нусинова.

▫ В ближайшее время намечено проведение трех литературно-критических вечеров, посвященных конструктивистам и пролетарским писателям.

Главискусство.

▫ В Главискусстве созывается специальное совещание по вопросам литературы с участием представителей всех литературных группировок, входящих в Федерацию советских писателей.

▫ Взамен существующих отдельных обществ друзей разнородных театров, Главискусство признало целесообразным создать единое Общество друзей советских театров.

▫ В ближайшее время будет проведено обследование Общества им. Островского, Коллектива писателей им. Неверова, Никитинских субботников и Союза поэтов. Кружок памяти В. Брюсова и общество Чехова и его эпохи после обследования прикреплены к ГАХНу.

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ОРГАНИЗАЦИЯМ

Всероссийский союз советских писателей.

В ближайшее время новым правлением ВССП созывается ряд собраний писательского актива для выяснения вопросов об общественной работе членов Союза писателей и для окончательного обсуждения и утверждения платформы и устава ВССП. В настоящее время в стадии организации находятся следующие секции ВССП: секция прозаиков и поэтов, секция критики, секция истории литературы и национальная секция.

▫ ВССП получено письмо от Ан. Мариенгофа, в котором последний пытается оправдаться в появлении за границей его романа «Циники». Правление ВССП, приняв письмо Мариенгофа к сведению, сочло необходимым указать автору, что его роман «Циники», благодаря тенденциозному подбору фактов, искажающих эпоху военного коммунизма и период нэпа, признается книгой вредной и антисоветской.

ВОКП.

▫ 20 ноября в клубе Федерации советских писателей состоялось открытие первого пленума Центрального совета ВОКПа.

На открытии пленума с приветственным словом от АППО ЦК ВКП(б) выступил т. Керженцев. Остановившись на творчестве крестьянских писателей, т. Керженцев указал на необходимость разработки вопросов художественного метода и новых приемов крестьянской литературы, дабы отразить сложную и интересную современную эпоху. В обсуждении творческих путей крестьянской литературы приняли участие: т. Канатчиков, в своем докладе «Реконструктивный период и крестьянская художественная литература» говоривший об усвоении лозунга художественной простоты крестьянскими писателями; А. Ревякин, сделавший доклад по основным вопросам крестьянской литературы; О. Бескин — О псевдо-крестьянской художественной литературе; Панов — О творчестве украинских писателей; М. Беккер — Об очерке; Бабушкина — О творчестве писателей Логинова-Лесняка, Каманина, Ярового; Федосеев — О Сибирской группе крестьянских писателей. Бойчевский и А. Богданов сообщили о поэтической продукции крестьянских писателей. О произведениях отдельных писателей говорили: Киреев, Раменский, Астахов, Шишкевич и др.

Во всех выступлениях чувствовалось серьезное желание наметить ту столбовую дорогу крестьянского творчества, по которой должна пойти растущая крестьянская литература, борясь одновременно и за идеологическую чистоту в своих рядах и за беспощадное разоблачение псевдо-крестьянской литературы. Немалое внимание было уделено пленумом и тому нечуткому отношению, которое иногда встречают крестьянские писатели.

РАПП.

Сектор пролетарской литературы после долгих переговоров с различными издательствами организуется в изд. «Московский рабочий». Сектор пролетлитературы будет издавать три журнала РАППА: «Октябрь», «На литературном посту» и новый массовый двухнедельный журнал под названием «Рост». Кроме журналов в сектор войдут издания новинок пролетарской литературы, новинок западно-европейской пролетарской литературы, критической серии «На литературном посту».

Творчество рапповских драматургов значительно возросло. В настоящее время большинство их пьес принято к постановке московскими театрами в текущем сезоне. МХТ 2 — «Чудак» Афиногенова и «Двор» Караваевой; театр им. Мейерхольда — «Выстрел» Безыменского; театр им. Немировича-Данченко — опера «Город Ветров», текст Киршона; Пролеткульт — «Малиновое варенье» Афиногенова и «Бруски» Панферова; МОСПС — «Чапаев» Фурманова и «Город Ветров» Киршона; театр б. Корш — «Высоты» Либединского; театр Сатиры — «Первый кандидат» Жарова и театр Замсовета — «Шахта № 10» Циновского; Камерный театр — «Наталья Тарпова» Сергея Семенова. В числе намеченных мероприятий по работе секции — доклады, читка и обсуждение пьес на расширенных собраниях секции с привлечением работников театра и печати. Совместно с МАППом театсекция РАППа приступает к организации драматургических кружков на предприятиях.

Перевал.

В изд. «ЗИФ» выходит критический публицистический сборник «Перевал», посвященный новой художественной декларации. Содержание сборника: Художественная декларация Содружества. Статьи, подробно разрабатывающие отдельные вопросы декларации: — А. Лежнева, Валентины Дынник, Петра Слетова, Ник. Зарудина, Ивана Катаева, Д. Горбова. В основу статей будут положены доклады, прочитанные на последних вечерах Содружества: Петра Слетова — «Стиль новой литературы»; Валентины Дынник — «Гносеология художественного творчества и оформление школы»; Ник. Зарудина — «Назначение и цели художника».

Местком писателей.

▫ В связи с бурным ростом колхозного движения месткомом писателей был поднят вопрос о привлечении внимания писателей к колхозному строительству. Для этой цели 2 декабря был организован доклад председателя Колхозцентра т. Бурова на тему «Колхозное движение и писатели». Осветив политический момент и успех роста коллективизации, т. Буров наметил практические пути, по которым советский писатель скорее и лучше сможет войти в работу по ознакомлению с колхозным движением. Для этой цели писатели должны связаться с ударными заводскими бригадами, идущими на работу в колхозы. Местком принял постановление создать в недельный срок писательские бригады и передать их в распоряжение Колхозцентра.

▫ На-днях состоялся доклад т. Родова о профсоюзной печати. Тов. Родов ничего нового, кроме сведений, опубликованных в литературной газете, не сообщил. Местком писателей постановил выделить группу писателей и направить ее в профжурналы для ознакомления с их работой, дабы на основе собранных ими материалов разработать вопрос о литературных отделах профпечати.

▫ При месткоме писателей открылся антирелигиозный семинарий для пропаганды воинствующего безбожия среди

советских писателей. Семинарий открыл т. Луначарский докладом «Писатель и религия». Занятия в семинаре будут происходить один раз в неделю; предположены также экскурсии по музеям.

ПО ИЗДАТЕЛЬСТВАМ.

▫ В изд. «Академия» вышли и намечены к выходу книги: «Чехов и его среда», сб. исследовательских статей о Чехове и его среде. Книга выйдет под ред. Н. Ф. Бельчикова с предисл. Валериана Полянского; Г. Горбачев «За марксистскую литературу», сб. полемических и теоретических статей по литературоведению; Труды государственного русского музея. К. Вельфлин «Основные понятия истории искусств»; Я. Тугендхольд «Искусство Октябрьской эпохи», сб. ст.; С. Гессен. «Книгоиздатель Александр Пушкин», исследовательская работа о книгоиздательской работе А. С. Пушкина; Аршаруни и С. Вельтман «Эпос Советского Востока»; «О Некрасове», сб. воспоминаний и писем его современников; Пельше «Искусство и зрелища эпохи французской революции».

▫ В Гизе выходят из печати: Берлинг — «Чернышевский и его литературные враги»; Виноградов — «Художественная проза», в книге помещены статьи, трактующие проблемы стилистического изучения прозы; Чехов — «Неизданные письма». В книге даны письма Чехова к писателям, артистам и общественным деятелям.

▫ Изд. «Федерация» выпускает следующие книги по критике и теории литературы: Горнфельд «Роман и романисты». Очерки по истории классической западноевропейской литературы, посвященные Вальтер-Скоту, Гюго, Диккенсу и др. По серии «Мемуары и романы биографии» выходят книги: С. Аксаков «История моего знакомства с Гоголем»; В. Бонч-Бруевич «Три покушения на Ленина», в книге печатается рукопись Решетова, участника первого покушения, передающего обстановку первого года революции и обстоятельства заговора.

▫ Первый коллектор краеведческой литературы. Изд. «Работник просвещения» при своем 1-м магазине (Москва, Моховая, 24) открыло отдел краеведения. В связи с широким социалистическим строительством, а также и выросшим спросом на литературу, освещающую природные краевые богатства, экономические и историко-бытовые условия мест, отдел поставил своей задачей концентрацию всей краеведческой литературы как печатающейся в центре, так и в провинции.

Отдел работает под руководством Библиографической комиссии Центрального бюро краеведения. Заведует отделом краевед Н. О. Фрейман.

▫ Литотдел Радиопередачи Наркомпочтеля коренным образом реорганизуется. При Литотделе создан специальный литературный совет, в который вошли представители литературных организаций и общественности. В задачи Литсовета входит составление программ радиопередачи, наблюдение за работой радио-узла в области литературы и т. д.

УКРАИНА.

Блок революционной литературы.

▫ Киевские отделения ВУСППа (Всеукраинский союз пролетарских писателей), молодняка (комсомольская литорганизация), ЗУ (революционные писатели Западной Украины) и Новой генерации (б. лефы) сблокировались для совместной борьбы с правыми течениями в искусстве, для борьбы за попутчика, за литературную молодежь и ее марксистское воспитание. Общее руководство блоком принадлежит бюро из представителей сблокировавшихся организаций.

Работа ВУСППа.

▫ Киев-ВУСПП начал свою деятельность декларативным сборником «Шляхи пролетарськоі літератури». Основное его ядро составляли начинающие авторы (Коваленко, Ле) и писатели, вещи которых уже пользовались широкой известностью (Загул, Савченко, Терещенко). Организация росла за счет литературной молодежи, привлекая к работе критиков и писателей близких ВУСППу

(Качура). В области критики ВУСПП обладает книгами Коваленко («В боротьбі за пролетарську літературу», «Першій призив» и «Українська пролетарська література»), Савченко («Проти реставрації» и «Поети і белетристи») и Щупака («Питания літератури»). Вышли сборники стихотворений Дубкова («На варті»), Лана («Отави косят»), Терещенко «Країна работи» и «Республіка»), Чепурного («Комсомольські будні») и Шеремета («У похід»). Также вышли повести и рассказы — Клочча («Шахтерське»), Ле («Юхим Кудря», «Танец живота» и «Роман Межгір'я»), Радченко («Скрипка») и Смилянского («Нові оселі»). В настоящее время заключены договоры и ведутся переговоры с Гос. изд. Украины и с изд. «Маса» об издании новых вещей Клочча, Коваленко, Лана, Радченко, Смилянского, Чепурного и Шеремета. Киев-ВУСПП постепенно завоевывает украинский театр и кинематографию. Вусповцы работают в редакционном аппарате и сценарной мастерской ВУФКУ. Драма Корнчука «На грані» шла в Киевском театре рабочей молодежи, другая его пьеса «Камінний острів» намечена к постановке в театре им. Франка. Члены ВУСППа принимают участие в работе подкомиссии литературы при кафедре марксизма и ленинизма. Средний тираж органа ВУСПП «Литературной газеты» достигает 3 300 экз.

Смесь.

▫ Литорганизация «Західня Україна». «Західня Україна» будет праздновать в апреле 1930 г. пятилетие своего существования. Сборники ЗУ в наступающем 1930 г. преобразовываются в ежемесячный журнал, посвященный творчеству писателей Западной Украины как находящихся в УССР, так и живущих в Галиции, Буковине, Закарпатской Украине, в Германии и Америке.

▫ Изд-во ЗУ — «Західня Україна» — выпустило за два года около 30 названий. С 1929 г. оно приступило к изданию классиков Западной Украины. Уже вышли избранные произведения Маковея, издается полное собрание сочинений писателя революционного крестьянства Мартовича. В Гизе РСФСР должен выйти сборник революционной литературы Западной Украины.

Альманахи «Новой Генерации».

▫ Киевское отделение «Новой генерации» приступает к периодическому изданию альманахов левого искусства. В альманахе предполагаются отделы литературы, кино, архитектуры, полиграфии, оформления быта, театра и др. Альманах выходит под редакцией Гео Шкурупия.

▫ Гео Шкурупий работает над биографическим романом из жизни Тараса Шевченко.

▫ Другой участник литературного объединения «Нова генерація»—Ол. Влизько готовит к печати книгу репортажа о своих поездках в Германию и на Памир.

▫ Киевское отделение Гос. изд. Украины выпустило книгу стихов О. Влизько [группа «Нова генерація»] — «Живу, працюю» («Живу, работаю»). В новом своем сборнике — третьем по счету — О. Влизько попрежнему остается поэтом-экспериментатором, ищущим новых путей в украинской поэзии. Иногда эти искания приводят его к пересадке на украинскую почву чужих образцов. В некоторых стихотворениях чувствуется влияние конструктивистов — Багрицкого и Сельвинского. Читая «Материалы к эпопее» — фрагменты Влизько о январском восстании 1918 г. в Киеве, вспоминаешь «Улялаевщину».

В отдельных разделах своей книги Влизько все еще занимается эпатированием читателя, характерным для раннего футуризма.

▫ Изд-во АРП заключило договор с киевскими конструктивистами Биргером и Берляндом на издание их книги стихов «Темп».

▫ Очередную сессию Всеукраинской академии наук посетили академики, работающие на Западной Украине — К. Студинский, Ф. Колесса и В. Щурат.

▫ Акад. Ф. Колесса готовит к печати работу о народных песнях Восточной Галиции и Закарпатья и о влиянии пе-

сей Западной Украины на украинскую народную поэзию. Акад. Щурат пишет исследование об украинике в польских альманахах периода романтизма и об участии галицийских поляков-революционеров в украинской революционной пропаганде.

▫ В киевском оперном театре состоялась премьера украинской оперы — «Дума Чорноморська» («Черноморская дума») — недавно законченной автором «Сорочинской ярмарки» композитором Яновским. Темой новой оперы послужили думы о турецкой неволе и о борьбе за свободу запорожцев, работающих на турецких галерах.

▫ Литературное объединение при газете «Киевский пролетарий», выходящей на русском языке, реорганизовано в общегородское русское литературное объединение. Новой литературной организацией приняты устав и программа ВУСППа.

▫ По инициативе киевской филии АХЧУ (Ассоциация художников червонной Украины) организуется передвижная выставка участников Ассоциации. Выставка посетит Донбасс, налаживая связь с кружками ИЗО отдельных рудников.

ВУФКУ.

▫ ВУФКУ выпущено в прошлом операционном году 37 культурфильм. В 1929/30 г. намечено к производству 40 лент. В настоящее время закончены и выпускаются в прокат следующие культурфильмы: «Смотри в оба» (охрана труда в украинской тяжелой индустрии), «Горизонт 555» (уголь), «Коксование угля», «От руды к металлу», «Кожа и обувь». «Агроминимум» (минимум сведений, необходимых каждому, занимающемуся сельским хозяйством), «Мелиорация», «Зерновая фабрика» (укр. совхозы), «Бессарабская коммуна», «Машинотракторные станции», «Культура сахарной свеклы», «Коневодство» и «Пчеловодство», «Долой куренье» и «За здоровую смену», четыре картины об украинском экспорте (бекон, масло, экспорт и импорт УССР), три кооперативных фильмы (кооперативные торговля и производство и культурная роль кооперации), «Днепрострой».

▫ Экспедициями ВУФКУ сняты картины «По Ойратии» и «На Хан-Тенгри». Готовятся к съемке культурфильмы — «Белое золото» (сахарная промышленность), «Сельскохозяйственное машиностроение», «Тяжелое машиностроение», «Стекло и бетон», «Полиграфическая техника» (самое производство и культурное значение печатного слова), «Рак», «Профилактические прививки» и «Жизнь клеточки». ВУФКУ, совместно с киевским ОСПС, открыт кинотеатр, в котором будут демонстрироваться исключительно культурфильмы.

▫ К 1933 г. 50% всех украинских школ будут иметь свои кино-установки. В сезоне 1929/30 г. ВУФКУ должно выпустить школьные фильмы о фарфоре, паровых котлах, о друзьях и врагах сельского хозяйства, мультипликационную схему советской конституции и другие картины.

▫ Готовя полнометражные культурфильмы, режиссеры одновременно будут снимать и школьные короткометражные ленты на ту же тему. Так, будут сделаны школьные картины о кирпиче, стекле, бумаге, электричестве, о жизни в пресной и морской воде, о жизни мухи, о руде и металле, о торфе, угле, о борьбе за существование, а также краеведческие фильмы.

▫ Правлением ВУФКУ учрежден резервный фонд в 150 000 руб., предназначенный на экспериментальные работы по производству звуковой фильмы.

▫ Журнал «Кіно» приводит интересные данные о пятилетнем плане развития украинской кинематографии. В течение пятилетки ВУФКУ должно выпустить 316 игровых картин и 317 культурфильм. К октябрю 1933 г. ВУФКУ предполагает кинофицировать все рабочие клубы, построить в каждом окружном городе Украины по одному театру кинофильмы, охватить постоянными кино-установками или передвижками все сельские советы. Общее число экранов возрастет с 2 558 до 18 819, число рабочих установок — с 799 до 1 838, деревенских стационарных — с 975 до 4 979, деревенских передвижек — с 35 до 1 401 школьных — с 16 до 2 550.

Деревенское кино к концу пятилетки сможет пропускать до 250 млн. зрителей в год, т. е. 15 раз в год каждого взрослого зрителя. Каждый горожанин сможет посетить кино 29 раз в году.

Армия киноработников Украины увеличится почти в восемь раз.

К 1933 г. должны быть выстроены завод, изготовляющий кинопленку, и механический завод кинаппаратуры.

ТЕАТР.

Москва.

▫ Театр «Современник» (известный также под названием Театр Яхонтова) — театр необычный. Весь спектакль проводится лишь одним или двумя человеками. Пьесы в принятом смысле слова в театре «Современника» также нет. Текст спектаклей—литературный монтаж на определенную тему, монтаж, составляемый коллективом театра.

Вступая в третий год своего «существования», театр в отличие от прежних двух сезонов, когда он мог показать лишь одну работу в год, в этом сезоне покажет четыре больших новых работы: «Соревнование» — речь, «Да, водевиль есть вещь» — представление в трех актах с музыкой, «Войну» (композицию, изданную «Прибоем») в двух вариантах: европейском и русском, и комедию Грибоедова в стихах — «Горе от ума». Таким образом основная установка театра остается прежней: работа над классикой (драматургической и внедраматургической) и весьма сложная работа над *раскрытой* диалектически крупной политической темой. «Соревнование» представляет собою композицию (не литмонтаж), раскрывающую тему значительно глубже, нежели это случается с подобными темами в современном театре. Маркс, Ленин, Хлебников, Державин, Тимирязев определяют основную линию работы.

Возможно, что работа эта будет в дальнейшем исполняться вместе с симфоническим оркестром. Представление «Да, водевиль есть вещь», которое называется также «Вечер классической шутки», состоит из трех ничем композиционно не связанных классических произведений: «Домика в Коломне» Пушкина, «Коляски» Гоголя и «Казначейши» Лермонтова. Представление пойдет с музыкой (Мусоргский — «Картинки с выставки») в исполнении двух актеров — В. Яхонтова и А. Гуревича, в постановке Е. Поповой. В представлении введен образ грибоедовского Репетилова, который как бы является участником всех трех интриг. «Водевиль» послужил театру трамплином для решения огромного социального задания — комедии Грибоедова «Горе от ума», над которой театр сейчас работает одновременно с «Войной». «Война» бросает перчатку капиталистическому миру, лицемерному пацифизму и обнаженному цинизму империалистической политики. Материал — военные исследования лучших военных тактиков и специалистов на основе большой классики (Пушкин, Державин, Гоголь, «Слово о полку Игореве», Маркс, Энгельс, Либкнехт, Роза Люксембург). Перебойная работа театра в смысле показа законченных им вещей объясняется отсутствием конкретной помощи с чьей бы то ни было стороны.

▫ Любопытный эксперимент над старой пьесой проделал МХТ 2. 5/XII им показана новая работа — «Хижина дяди Тома».

Драма коренным образом ломает старые основные установки известного романа Бичер-Стоу.

Внимание драматургов и актеров заостряется на социально-исторической обстановке, причем особо подчеркивается момент борьбы молодого поколения негров с рабовладельцами. Спектаклю предшествует специальный пролог поэта Антокольского. Любопытно, что пьеса лишена и тени того слащавого сентиментализма, который так свойственен Бичер-Стоу.

▫ Театр им. МОСПС показывает в ближайшее время пьесу Яновского «Ярость», рисующую классовую борьбу в деревне и трудность социалистической реконструкции ее. К спектаклю театром организуется выставка, которая должна охватить новый и старый быт в деревне,

классовую борьбу в ней и выборы в совет, старые и новые методы обработки земли, образцовые совхозы и колхозы и связь города с деревней.

▫ Общее собрание работников театра им. МОСПС вошло в Главискусство с предложением о разработке пятилетнего плана театрального строительства.

▫ В конце декабря театр Революции показал свою новую постановку — пьесу Завалишина «Партбилет». Пьеса рассказывает о старом партийце, революционный пафос которого уже исчез, уступив место усталости. Главный режиссер спектакля Федоров построил эту постановку таким образом, что все 26 сцен проходят без единого, даже секундного антракта.

▫ МХТ 1 обещает в этом году показать следующие постановки. В январе пойдет инсценировка одноименного романа Толстого «Воскресение». Следующей постановкой явится «Отелло» и последней «Три толстяка» — Юрия Олеши. На малой сцене, кроме уже показанного «Дядюшкиного сна» Достоевского, будут даны еще две пьесы: «Рокси», по сюжету которой был сделан фильм, показанный у нас осенью текущего года — «Чикаго» и пьеса Карташова «Наша молодость». Этим же театром заказаны пьесы Вс. Иванову, Олеша, Эрдману, Треневу, Киршону.

▫ Производственной комиссией театра Революции разработан проект договора социалистического соревнования. Договор заключается на развитие общественности внутри театра, на полную ликвидацию политнеграмотности среди работников театра, на усиление связи театра с пролетарской общественностью и др.

▫ Радиоцентр в текущем театральном сезоне осуществляет постановки следующих опер: комическая опера Доницетти «Любовный напиток», опера Массалова «Крещение Руси» и опера Нечаева «Холопий вождь». Последние две оперы пишутся по специальному заказу Радиоцентра. Исполнительский состав — исключительно молодежь.

▫ Опыт работы Мюзик-холла завел этот театр с его обозрениями в тупик. И пресса и рабочая общественность неоднократно уже высказывали возмущение по его адресу. 15/XII состоялся последний показ «Букета моей бабушки» и Мозик-холл перейдет на сборную эстрадную программу. Это, конечно, не выход из тупика, но это единственное, на чем может в настоящее время остановиться Мюзик-холл, с тем чтобы основательней подготовить репертуар для будущего сезона.

▫ ЦК Рабис предложил Главискусству подготовить соответствующий антирелигиозный репертуар, организовать антирелигиозные выставки зрелищных предприятий, организовывать специальные утренники в дни религиозных праздников, принять меры к созданию эстрадного репертуара и организовать эстрадные группы для обслуживания окраин. Ввиду отсутствия в данное время антирелигиозного репертуара ЦК Рабис считает необходимым включать уже в идущий спектакль антирелигиозные интермедии.

▫ Им же вынесено постановление о выдвижении на ответственно-административные и административно-художественные должности в театральных предприятиях 500 рабочих, из которых 150 будет послано из числа членов художественно-политических советов, теа-кино рабкоров и актива зрительских рабочих конференций, 200 комсомольцев и 150 из числа работников театральных предприятий. Выдвиженцы будут посланы на должности — заведующих и заместителей заведующих УЗП, директоров и заместителей директоров, администраторов и пр. Для срочной квалификации и подготовки выдвиженцев будут созданы специальные краткосрочные курсы. Выделение выдвиженцев будет закончено не позднее 1 марта, а подготовка не позднее 1 мая 1930 г.

▫ Слесарь завода «АМО», т. Буркутский утвержден в должности помощника директора Московского драматического передвижного театра.

▫ Культотдел МОСПС совместно с Центропосредрабисом в течение декабря и января организует общественные просмотры всех передвижных театральных коллективов, выступающих в москов-

ских клубах. Цель просмотра — повысить общественную художественную квалификацию профессиональных спектаклей в клубе. Всего предстоит просмотреть 40 передвижных теа-коллективов.

▫ Просмотры Главреперткомом новых постановок происходили до сих пор только в присутствии членов Репертком а. Впредь на эти просмотры будут приглашаться рабочие красноармейцы подшефных театру частей и представители рабкоровских объединений.

▫ Под напором советской общественности сменено, наконец, руководство Софилом. Заместителем председателя правления назначен ректор МГК т. Пшибышевский.

▫ Главискусством отдано распоряжение включить в состав Худполитсоветов всех гостеатров и цирков по одному представителю Политотдела войск московского гарнизона. Им же предложено всем гостеатрам предоставить 5% мест с 75% скидкой в распоряжение московского бюро Пролетстуда.

▫ Главискусство признало необходимым ликвидировать все общества друзей отдельных театров. Одновременно ставится вопрос перед соответствующими организациями о создании единого общества Друзей советского театра.

▫ Президиум ЦК Союза Рабис заслушал доклад Главискусства о деревенской художественной работе. Решено созвать, совместно с Главискусством, совещание по вопросам планирования, организации и финансирования деревенской художественной работы.

▫ В ближайшее время кукольный агитгеатр «Красная Петрушка» выезжает в районы сплошных коллективизаций Московской области с репертуаром о перевыборах советов.

▫ Одна из основных групп Синей блузы — концертная выехала на Дальний Восток, для обслуживания Дальневосточной армии.

▫ Бюро обслуживания художественных запросов рабочей молодежи при МК ВЛКСМ приступило к обслуживанию молодежи округов. Ближайшими экскурсиями были поездки в Москву комсомольцев Раменской фабрики «Красное знамя» для просмотра пьесы «Гора» в театре Революции и комсомольцев Павлова Посада для просмотра «Натальи Тарповой» в Камерном театре.

▫ Редакция журнала «Молодая гвардия» проводит в ближайших номерах дискуссию по вопросу о работе ТРАМа. К участию в дискуссии привлекаются как сами работники ТРАМа, так и представители других театров, литературы и политики.

▫ В городе Фрунзе организовался первый киргизский ТРАМ.

▫ На созванной в Москве первой конференции художественного молодняка заслушаны следующие доклады: «Классовая борьба в искусстве и молодняк», «Реконструкция искусства и комсомол», «Новые задачи Главискусства» и «Борьба за молодые кадры в литературе».

▫ Союз Сельхозлесрабочих предполагает построить в предстоящем сезоне десять клубов в совхозах московской области и летний театр для батраков в Москве.

▫ При Главсоцвосе организован совет по делам детских театров.

▫ В Москве организовалась Украинская театральная студия. Руководство студией поручено режиссеру МХТ 2 Смышляеву.

▫ При Государственной театральной библиотеке Малого театра открылась выставка «Советская пьеса в Москве за 12 лет и литература московских театров».

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА.

Государственная Третьяковская галерея.

▫ Гос. Третьяковская галерея в настоящее время развернула большую организационную работу, связанную с основными задачами политического просвещения масс. Посещаемость галереи достигла последних пределов. Особенно трудно вместить всех посетителей по воскресным дням. За 1928/29 г. галерею посетило 299 341 человек, из них 42% — экскурсии. Главную часть экскурсантов (46%) составляют учащиеся,

30% — рабочие и 19% — служащие. Переход на пятидневку дает возможность расширить и урегулировать посещение галереи трудящимися. Для этой же цели галерея предприняла спешную работу по электрооборудованию зал. Работа производилась таким образом, что галерея все время оставалась открытой; это, безусловно, вызывало некоторые неудобства для посетителей. Электрооборудование галереи дало уже свои результаты: в Октябрьские дни (8 и 9 ноября) галерея была открыта с 9½ ч. утра до 8 ч. вечера и смогла пропустить шесть с половиной тысяч человек, съехавшихся со всех концов Союза на Октябрьские торжества.

Основная установка галереи — расширить задачи и методы политико-просветительной работы среди трудящихся. В настоящее время разрабатывается план *продвижения* части коллекции в массы, путем организации передвижных выставок. Летом 1930 г. предполагается пустить пловучую выставку по Волге, которая рассчитана на крестьянскую массу и будет носить политико-просветительный характер. Предполагается устроить комплексную экспозицию, т. е. дополнить живописный материал целым рядом экспонатов практического назначения.

В целях агитации за галерею и увеличения посещаемости ее трудящимися ведется работа по организации лекций на заводах с проекционным фонарем и кинофильмой, отображающими жизнь галереи.

Что касается экскурсионной работы, то она еще до сих пор находится в ведении разных организаций и не объединена методически. Первым шагом на этом пути, предпринятым галереей, является методологический семинарий для экскурсоводов, работа в котором ведется с прошлого года.

Целью занятий семинария является не только ознакомление с материалом галереи, но и выработка правильных методов использования материала русской живописи в политико-просветительной работе экскурсовода.

Галереей предпринят также ряд мер по обслуживанию одиночного посетителя: был произведен этикетаж, выпущен краткий путеводитель (печатается 3-е издание) и подготовлен к печати ряд листовок и кратких монографий для посетителя. Основным вопросом по обслуживанию посетителя является реформа экспозиции материала галереи. В этом плане ведется подготовительная работа. К весне намечена опытная выставка марксистской экспозиции и предполагается полная реорганизация экспозиции всего материала галереи в соответствии с требованиями марксистского искусствознания и задачами политического просвещения масс.

ОСА.

В идеологической секции О-ва современных архитекторов основная работа сосредоточена на выработке декларации конструктивистов, цель которой — ввести ясность и четкость в позиции конструктивистов как для членов ОСА, так и для общественности. Ведется проработка метода конструктивистов и методов преподавания в вузах.

По установлению тесной связи с общественностью ОСА выдвигает задачу вовлечения в свою работу следующих организаций: представителей профорганизаций, хозорганизаций и представителей печати, в частности, «Комсомольской Правды». Ближайшей задачей Об-ва является организация ударной группы по освещению в печати вопросов современной архитектуры и популяризации методов ОСА под лозунгом борьбы с эклектикой и рутиной.

Об-вом ведется работа по выпуску библиотеки ОСА, где намечен выпуск специальных книг по жилью, сборник работ членов ОСА, архитектура Запада и проблема города. В 1930 г. предполагается устройство архитектурной передвижной выставки. Коллектив Об-ва корректирует и направляет работу всех своих членов, которые должны отчитываться в своей архитектурной, организационной и педагогической деятельности путем отчетных докладов и представления работ.

В настоящее время ведется регистрация работ всех членов ОСА.

▫ Необходимо отметить ту колоссальную работу, которая ведется членами ОСА над проблемой Днепровского строительства. Архитектурная группа ОСА во главе с В. А. Весниным и совместно с инженерными группами работает над созданием Днепровской гидростанции, являющейся объектом мирового значения. Работа ведется над всем комплексом сооружений, составляющим органическое целое: само здание гидростанции, плотина, шлюзы, порты и вспомогательные учреждения. Вопрос решения Днепровской гидростанции и узла (т. е. примыкания плотины к гидростанции) проверяется с особой тщательностью, для чего выполнена специальная модель, над которой работала архитектурная группа ОСА. Колоссальность сооружения — длина плотины равна 700 *м*, подпор воды — 37 *м*, размеры гидростанции — 240 *м* и высота ее достигает 9—10 этажей — представляет интереснейшую и сложнейшую задачу для архитектора.

ЗА РУБЕЖОМ.

АНГЛИЯ И АМЕРИКА.

Литература.

▫ Обычный осенний выпуск книг в Англии и Америке достиг в этом году огромных размеров: насчитывается до 5 000 названий. Можно отметить две характерные черты этого выпуска: преобладание биографий над романами и все продолжающееся увлечение книгами о войне. Из английских романов особенно интересны две книги: «Grey dawn — red night» («Серая заря — багровая ночь») Джемса Ходсона (Y. L. Hodson), носящая автобиографический характер. Прекрасно описаны детство героя, его работа журналиста, прерванная войной, и, наконец, военная служба и фронт. Ходсон — молодой, начинающий писатель, но книга его является одной из лучших книг о войне. Второй роман — «Death of a hero» («Смерть героя») Ричарда Эльдингтона (R. Aldington). Автор впервые выступил с прозаическим произведением. Роман его — сатира на английское буржуазное общество, которое он считает ответственным за возникновение войны не меньше, чем дипломатов. Сам автор принадлежит к более зрелому поколению, жизнь которого была совершенно разрушена войной; книга его написана очень резко, человеком, совершенно разочаровавшимся в современном обществе. Вышло кроме того много других военных романов; даже авантюрный роман берет теперь свои темы из военной жизни. В изд. Dent вышла «Антология о войне» («Soldier's war», ed. by J. Brophy), составленная из отрывков лучших военных романов, написанных на английском языке, и переводных. Вышло несколько воспоминаний и дневников участников войны.

▫ В Америке наибольшим успехом пользуется роман Эрнеста Хемингуея (E. Hemingway) «Farewell to arms», («Прощай, оружие»). Хемингуей принадлежит к поколению, воспитавшемуся под влиянием войны. Все действующие лица его произведений принадлежат к этому же поколению. Обычная повествовательная манера Хемингуея — отрывистые, короткие фразы, отсутствие описаний и переживаний — несколько изменена в новом романе. Предложения стали более длинными и тщательнее сконструированными, появились описания, ритм стал более определенным. Действие романа происходит на итальянском фронте в начале войны. Из остальных военных американских романов получил премию роман Мери Ли «Великая война». К военным романам можно отнести «Крылья на ногах» («Wings on my feet») Одэма (H. W. Odum). Рассказ ведется от лица негра — участника войны; это монолог, прерываемый лишь негритянскими напевами и произносимый необразованным негром, говорящим присущим ему языком, полным юмора. Страницы, посвященные ужасам войны, изобилуют резкими реальными описаниями и часто проникнуты ненавистью к белым. Роман представляет большой интерес и как социальный документ.

Следует упомянуть еще об одном виде романов, до некоторой степени связанных с войной. Это полуавантюрные, полуфантастические романы о войне будущего, где рисуется главным образом столкновение Азии и Америки: «The red Napoleon» («Красный Наполеон») Флойда Гиббонса (Floyd Gibbons) и «The earth-tube» Gowain Eduards. Они не отличаются литературными достоинствами, но интересны как проявление боязни Америки перед красной и «желтой» «опасностью».

▫ Мы уже отмечали увлечение биографическим жанром как в Англии, так и в Америке. Многие биографии вышли одновременно в обеих странах, как, например («The life of Lady Byron»), «Жизнь леди Байрон», написанная по подлинным и еще неисследованным документам (автор — Этель Мейн— Ethel Mayne). К выдающимся книгам английского сезона относятся «Письма Дизраэли к леди Честерфильд и леди Бредфорд» в двух томах. Письма дают много нового для биографии Дизраэли. Они охватывают период в семь лет и интересны тем, что в них Дизраэли ежедневно касается буквально всех сторон своей политической и общественной деятельности. Среди других биографий можно отметить «Peter the great» («Петр Великий») Грахама (Stephen Graham), «Жизнь Наполеона» Д. Мережковского.

В Америке появились биографии всех выдающихся американских деятелей: Джефферсона, Вашингтона, Линкольна, Эмерсона, Ляфайета и др., а также и современных политических деятелей. Биография Рамзея Макдональда — Тильтмана, выход которой в свет совпал с приездом английского премьера. Художественного интереса она не представляет; это тщательное, документальное изучение с приложением речей Макдональда за 30 лет. Вышел отрывок из автобиографии Драйзера. Этот отрывок дает одну из интереснейших страниц жизни писателя в бытность его репортером в разных городах Соединенных штатов. Очень интересна биография Боливара — борца за свободу Южной Америки («Bolivar the passionate warrior» T. Ibarra).

▫ Среди множества романов, появившихся этой осенью на английском книжном рынке, выделяется «The House of gold» («Золотой дом») Ляйэм О'Флагерти (Liam O'Flaherty), ирландского писателя, хорошо известного по переводам советскому читателю. В центре романа— кулак-крестьянин Мор Костелло, алчный собственник, долгие годы державший в своих руках одну ирландскую деревню. Все события совершаются в течение одного дня — последнего дня могущества всесильного кулака, на которого сразу обрушивается долго нараставшая волна всеобщей ненависти. Многие критики упрекают писателя за нагромождение ужасов, но все согласны в том, что жизнь темной ирландской деревни показана им с почти потрясающей силой.

▫ Интересен также роман Хью Уолпола (Hugh Walpole) «Ганс Фрост». Его тема — оскудение творческого дара крупного художника под тлетворным влиянием снобизма и меркантилизма, господствующих в буржуазной литературной среде.

▫ Книга Верджинии Вульф (Virginia Woolf) «Своя комната» («A Room of one's own») — скорее публицистический очерк, сделанный рукою художника. Автор доказывает, что отсталость женщины в области художественного и научного творчества объясняется ее экономическим и социальным положением, а вовсе не тем, что она духовно беднее мужчины. Для творчества необходима свобода — «своя комната», а ее можно иметь лишь при известных материальных условиях. Это плоское и убогое упрощенчество характерно для огромного большинства современных английских писателей, трактующих социальные проблемы. Книга Верджинии Вульф овеяна, несомненно, духом фабианского салона.

▫ Американский писатель — негр Уолтер Уайт (Walter White) написал историю одного из самых позорных бытовых явлений Америки — суда Линча. Книга носит заглавие «Виселица и костер» («Rope and faggot») и дает потря-

сающую картину насилий и зверских жестокостей, которые совершаются над неграми. Автор показывает, что основы суда Линча кроются в экономических условиях американской жизни.

▫ Недавно прекратил свое существование американский журнал «The Dial», орган молодой американской литературы, сыгравший большую роль в ее развитии. Большинство наиболее оригинальных и ярких молодых талантов Америки было открыто публике журналом «Dial». Его прекращение является новым доказательством кризиса, переживаемого американской литературой. Как это ни странно, но по мере расширения круга читателей, интерес публики к чисто художественной литературе заметно слабеет. Издательские фирмы обогащаются главным образом изданием исторических трудов, очерков, документальных материалов. Теперь, после смерти «Dial», почти единственным боевым органом молодой литературы США остается журнал «Transition». Но... он издается в Париже.

ТЕАТР И КИНО.

▫ Бернард Шоу находится сейчас в зените своей славы. Летом на курорте Мальверне часть театрального сезона была посвящена ему. Были представлены решительно все его пьесы, но гвоздем сезона явилась его последняя комедия «Тележка с яблоками» («The apple cart»), блестящая и очень злая сатира на современную политическую жизнь Англии. Пьеса полна едких намеков на Макдональда, на лейбористское правительство, на отношения с Америкой. Особенно жгучей злободневностью отличается сцена приезда американского посла, заявляющего о желании Америки присоединиться к Англии.

▫ Другим событием английской театральной жизни является постановка драмы «Серебряный кубок» («Silver, tassie») Сина О'Кэзи (Sean O'Casey), недавно завоевавшего себе имя молодого драматурга, по происхождению ирландского крестьянина, пять лет тому назад еще пахавшего землю. Тема пьесы — война. Задача автора — показать влияние войны на психику людей. Перед нами несколько человеческих жизней, разбитых и изломанных войной. Своеобразие художественных приемов О'Кэзи, сочетающего в своем творчестве реализм с символизмом, заставляет критику говорить о «Серебряном кубке» как о чрезвычайно интересном драматургическом эксперименте.

▫ В области киноискусства Англия очень отстала от других стран и не может похвалиться достижениями. Недавно вышла интересная книга Айвора Монтегю «Политическая цензура в кино», автор которой доказывает, что главной причиной этой отсталости является цензурный гнет. Оказывается, что страшный цензурный комитет — не что иное, как частное учреждение, состоящее на жалованьи у киносиндикатов, но находящееся под контролем правительства. Такое положение чрезвычайно выгодно для правительства: все его желания предупреждаются, а в случае чьих-либо протестов оно может по-пилатовски умыть руки. В результате одни фильмы запрещаются потому, что могут не понравиться католикам, другие — потому, что могут раздражить протестантов. Советские фильмы изгоняются как сплошная коммунистическая пропаганда. Все художественные искания подсекаются в самом корне.

SOVIETICA.

▫ Интерес к русской литературе очень значителен как в Англии, так и в Америке. Мы видим талантливые переводы классических произведений, не только прозы, но и поэзии — например перевод «Гаврилиады» Пушкина Метью Истмана, вышедший в изд. Covici-Friede (Америка) и «Песни о купце Калашникове» Лермонтова (перевод Джона Керноса, изд. Aquilla; Америка). Вновь издан перевод «Обломова». Переводятся и современные писатели. В изд. «Дент» (Англия) вышли мелкие рассказы Бабеля, Лидина, Вс. Иванова, Глеба Алексеева, Сергеева-Ценского, Леонова, Ал. Толстого, Зозули, Пришвина, Пильняка, В. Катаева в переводе Дж. Керноса. Большим успехом пользуется пе-

ревод «Растратчиков» В. Катаева, изданный в мае в Лондоне, а в ноябре готовящийся к выходу в Америке, в изд. «Dial». «Конармия» Бабеля также вышла летом в Англии, а осенью в Америке. В изд. «Davies» вышла «Любовь Жанны Ней» И. Эренбурга. Новых книг о СССР за последнее время почти не выходило. В Америке (University of California Press) вышла работа о русской крестьянской и пролетарской поэзии («Popular poetry in Soviet Russia») Г. Патрика [1]). Разделенная на две части —теоретическую и хрестоматию — книга очень схематична и поверхностна; все симпатии автора на стороне крестьянских поэтов. Лишь в последние дни журнал «Nation» (Нью-Йорк) объявил о предстоящем печатании ряда статей Осв. Гаррисона-Вилларда, посетившего этим летом Советский Союз. Кроме того объявлено о выходе двух книг — результате поездки в СССР: «Россия вчера и сегодня» докт. Диллона в изд. «Dent» и «Загадка России» А. Бортлетт в изд. «Cassell».

▫ Чехов — один из любимейших русских писателей в англосаксонских странах. Ежегодно выходят переводы его рассказов, ставятся его пьесы. В этом году особенно повезло «Чайке». Нью-Йоркский театр Civic repertory theatre открыл ею сезон. В этом же театре она шла и в прошлую зиму, но в другом исполнении. Одновременно «Чайка» идет и в Лондоне в Fortune theatre.

▫ Из других постановок русских пьес следует отметить возобновление «Женитьбы Гоголя». В первый раз Англия увидала «Женитьбу» только четыре года тому назад.

ГЕРМАНИЯ.

Литература.

▫ За истекший месяц Fischer-Verlag (Берлин) выпустил два романа, принадлежащие перу писателей старшего поколения — Гёрхарда Гауптмана и Якова Вассермана. Роман Гауптмана «Buch der Leidenschaft» («Книга страсти»), представляет собой повествование, в котором преобладает автобиографический элемент. По мнению немецкой прессы — это самое личное произведение Гауптмана.

▫ Книга Я. Вассермана «Христофор Колумб» — роман-биография, т. е. именно тот вид романа, который за последние годы обрел наибольшую популярность на Западе.

▫ В изд. Фишер (Берлин) вышли воспоминания Германии Цур Мюлен, известной у нас по переводам ее детских сказок, проникнутых революционными и пролетарскими тенденциями. Воспоминания («Ende und Anfang») рисуют нам интересную жизнь автора, дочери австрийского дипломата, проведшей детство и юность в аристократическом мире, затем попавшей в Прибалтику, куда она вышла замуж за крупного помещика. Уже там среда, ее окружавшая, и «крепостнические» порядки вызывали ее возмущение. После революции мы встречаем ее уже в Германии убежденной коммунисткой.

▫ В своей последней книге «Barbara oder die Frömmigkeit» («Варвара или благочестие» — роман, Verlag Zsolnay, Берлин) Ф. Верфель углубляется в мир мистических переживаний. Тема его романа — религиозная концепция современности. Книга охватывает исторический период, включающий в себя европейскую войну и революцию.

▫ Во Франции, как известно, «католический ренессанс» охватил широкие круги интеллигенции. Это течение получило свое отображение в литературе. Германия как страна «протестантская» оказалась податливой. Но и здесь, в католической Баварии, и, надо сказать, не без одобрения «протестантской» прессы, начала произрастать католическая беллетристика. Пионером в этой области выступил Рейнгард Зорге «Gutwar». С тех пор появились еще два писателя того же направления Герман Бар «Himmelfahrt» («Вознесение», изд. Bergmayer, Мюнхен) и Гертруд фон Ле-Форт автор книги «Das Schweisstuch der Veronica» («Плат Вероники», изд. Vrolas, Мюнхен).

[1]) Рецензия на книгу Г. Патрика должна появиться в одной из ближайших книг нашего журнала.

Во всех трех романах представлен однородный мотив: постепенное осознание «человеком современной культуры» тщеты всех умственных усилий построить жизнь (социальную и личную) без бога. Только второй из трех названных авторов — католик по рождению. Очевидно, католическое вероисповедание (вследствие исключительной авторитарности ее мысли в глазах мечтающего об успокоении буржуа) более обаятельно, чем лютеранство, все же не лишенное наивного критицизма и резонерства. Характерно также, что и немецкая философия окрашивается в католические тона и призывает человеческую мысль к смирению. Такой характер носит работа Эрика Пршивара «Gott» («Бог», изд. Мюнхенского университета), часть которой печаталась в «Логосе» за 1928 г. и носила знаменательное заглавие «От Гегеля к Фоме Аквинскому». О том, насколько связана с идеей католицизма немецко-австрийская литература, говорит пространная книга В. Эля «Die katholische Litteraturbewegung» (изд. Франкфуртского университета).

▫ Попрежнему пишутся книги, посвященные европейской войне. Судя по новым изданиям — это вполне установившийся жанр, непременное содержание которого беспринципный пацифизм, лишенный действительной социальной глубины.

Все же следует отметить некоторые книги. В числе них роман Меты Шеле «Frauen im Kriege» («Женщины на войне», изд. L. Klotz, Гота). Интерес этой книги заключается не столько в ее социальной остроте, сколько в трактовке женской психологии («Das deutsche Buch»). Не может не порадовать книга Альберта Даудистеля «Das Opfer» («Жертва», Arbeiter-Verlag), исполненная горячего и в то же время трезвого пролетарского пафоса («Die neue Bücherschau»).

▫ В изд. «Internationales Arbeiter-Verlag» (Берлин) вышел сборник «Война» («Der Krieg»), содержащий отрывки из произведений на тему о войне, вышедших на разных языках. Книга составлена К. Клебером, предисловие И. Бехера.

▫ Дирекция голландских железных дорог запретила продажу на вокзалах книги Э. Глезера «Год рождения 1902».

▫ В изд. N. Dents-Verlag (Берлин) вышла книга «Борьба Советского Союза за мир» («Der Kampf der Sowjet-Union um den Frieden»), изданная Обществом друзей Советского Союза. Книга представляет из себя собрание документов, рисующих стремление России достигнуть всеобщего мира. Здесь собраны документы от первого декрета о мире от 8 августа 1917 г. до пакта Келлога. «Die neue Bücherschau» называет эту книгу важным вкладом в историю последнего десятилетия. Историческое предисловие написано Барбюсом, Арманом Шарпантье, Леоном Вертом, А. Гольдшмитом и др.

▫ В изд. «Neuer deutsche Verlag» (Берлин) вышла книга К. Тушольского (K. Tuscholsky), озаглавленная «Deutschland über alles» («Германия превыше всего»). Книга является злой сатирой на реакционную среду и на правящие классы Германии. Издательский синдикат решил объявить книге бойкот.

Искусства.

▫ 24—26 октября состоялся второй интернациональный конгресс современной архитектуры во Франкфурте-на-Майне. Съезд занимался разработкой наиболее экономного типа малой квартиры. Центральными фигурами съезда оказались Ле-Корбюзье и Гропиус. Съезд сосредоточил свое внимание на индивидуальном жилье и пришел к целому ряду практических выводов. Представителями СССР были П. Красин, Людвиг и др.

▫ В Академии художеств в Берлине состоялась выставка Народного искусства. Любопытно, что «Literarische Welt», считая эту выставку чрезвычайно интересной, рекомендует показать ее в различных районах Берлина, сделав ее таким образом более доступной для широких масс рабочих и служащих.

▫ Сорганизовался журнал искусства, орган кассы взаимопомощи художников, «Kunst der Zeit» («Современное искус-

ство») изд. J.J. Ottens, Берлин). Журнал предназначается прежде всего для рабочих и служащих, организованных в профсоюзы.

ФРАНЦИЯ.

Литература.

▫ В Париже вышел в изд. «Les Revues», выпускающем серию революционной поэзии различных стран, том стихов Пушкина под заголовком «Революционные стихи» в переводе В. Парнаха и с его же предисловием. Как ни ценен сам по себе замысел этой книги — показать французскому читателю величайшего русского поэта именно под таким углом зрения, выполнение ее приводит к самым плачевным результатам. Уже в предисловии Парнаха Пушкин превращается в безоговорочного революционера, не знающего «колебаний и сомнений» как в стихотворных, так и в политических своих выступлениях. Такое упрощенство скрывает от читателя *подлинный социальный* облик поэта и не дает полного представления *о поэзии* Пушкина.

Небольшой томик революционных стихов Пушкина разделен на три отдела: 1) оды, 2) эпиграммы и сатиры, 3) послания. Не стоит оспаривать здесь общих принципов построения и подбора материала, но все-таки нельзя не отметить, что, напр., к революционным одам причислены отрывок из «Пира во время чумы», «Когда суровая зима» и «Пророк», революционность которых весьма сомнительна даже в том отвлеченном смысле, в каком понимает ее Парнах; в эпиграммы и сатиры попал отрывок из «Цыган», а в «Послания» — несколько глав из «Евгения Онегина». Отсюда впечатление натяжки в тематическом построении сборника. Все перечисленные ляпсусы бледнеют, однако, перед переводческими экзерсисами Парнаха. Переводческое бессилье, отсутствие изобразительности в области воспроизведения рифм и ритмов (рифма вообще не передана) привело к тому же упрощенству поэтической формы Пушкина, какое мы видели выше в анализе его социального облика. Еще больше удивляет решение Парнаха отвести почти половину сборника под эпиграммы. Не говоря уже о том, что для перевода эпиграмм необходима прежде всего передача той языковой и смысловой игры, которая составляет их сущность, и в переводе эпиграмм еще менее, чем в переводе од и посланий уместен холодный бестемпераментный пересказ содержания, кроме того нелепа и сама идея знакомить французского читателя, имеющего вообще весьма слабое представление о поэзии Пушкина, с эпиграммами, носящими по большей части специфически «местный» характер и вряд ли представляющими интерес для среднего читателя, на которого повидимому рассчитан этот сборник.

▫ 27 августа 1929 г. в газете «Oeuvre» была помещена декларация новой литературной школы «популизма» (популизм в точном переводе означает *народность*), возглавляемой Андрэ Теривом (André Thérive) и Леоном Лемонье (Léon Lemonnier). В последнем номере журнала «Mercure de France» Лемонье выступает от имени группы не только в роли теоретика популизма, но также в роли успокоителя литературных и политических кругов Франции, взволнованных необычным и громким названием новой школы. Теоретические построения Лемонье более чем поверхностны, неубедительны, а, главное, не новы, хотя и одобрены эффектными рассуждениями и «парадоксами» о душе творца и соответствии ее физическому его облику и пр. Следуя доброй старой традиции каждой новой литературной школы клеймить и порочить своих литературных предшественников, теоретик популизма довольно едко упрекает современную буржуазную литературу за то, что она берет своим основным лозунгом формулу «искусство для искусства», тогда как сами популисты выдвигают совершенно особый и представляющий, по мнению его авторов, здоровое новаторство лозунг — «роман для романа». Интересы этого романа «в себе» взялись добровольно защищать популисты и от французских буржуазных писателей, от «очеркистов», от натуралистов, поэтов и наконец, от всякого влияния философской и социальной мысли. Другими

словами роману вредит все, кроме популизма. Популистов не волнует то обстоятельство, что они не могут дать четкой формулировки своих теоретических положений и то, что они отказываются давать какие бы то ни было объяснения по поводу отличительных признаков своих будущих произведений от продукции буржуазной литературы. Так, на протяжении девятнадцати страниц Лемонье лавирует между такими понятиями, как «народ», «социология», «пролетарская литература», чтобы затем на 20-й не без кокетства разоблачить тайну названия своей школы. Хотя сами популисты сознают, что термин «популисты» «имеет в центральной Европе весьма определенное *политическое* значение», они отграничивают себя от политики и социологии, а главное от «большевизма», от которых они «бегут, как от чумы». Популизм по-популистски, оказывается, отнюдь не означает литературы для народа. Популисты, по их заявлению, будут «весьма рады, если народ их прочтет»... «но писать для народа означало бы совершенно переделать свои вкусы, воспитание и вводить в свои произведения социологические и политические мотивы». Их популизм значит писать о народе, «который представляет собой богатейший литературный материал», «заимствовать у народа его точный и выразительный язык» и «описывать» живописную тягость его труда.

▫ Ролан Доржелес избран членом Академии Гонкуров на место Жоржа Куртелена. За него подали голоса все члены Академии за исключением Жоржа Дюамеля.

Sovietica.

▫ За последнее время интерес к советской литературе со стороны французского читателя несомненно растет. Вполне понятно, что реакционная часть французской прессы все больше старается дать явлениям русской литературной жизни *свою* интерпретацию. Среди статей подобного рода следует отметить две: статью в «Figaro» и в «Gazette de Lausanne». Обе статьи, несмотря на то, что «работают» на различном материале, схожи между собой; их роднит общий тон неприкрытой ненависти к Советскому Союзу, чрезмерное пристрастие к различным литературным сплетням и слушкам, почерпнутым из белогвардейской прессы типа «Возрождения», на которое ссылается «Газет де Лозан». В статье, помещенной в «Фигаро», дается нелепая схема организации советской литературы, во главе которой стоит ВАПП, управляющий литературой в административном порядке при помощи многочисленных своих филиалов (ВАПП, ЛАПП и пр.). В качестве особо выдержанного образца пролетарской поэзии приводится пресловутая «Згара-амба» В. Каменского. В своих упреках советской литературе автор статьи даже не попытался найти более современных и менее заумных образцов, рассчитывая, и не без оснований, на то, что французский буржуазный читатель с радостью воспримет приводимую здесь мешанину из старых стихов Маяковского, зауми Каменского, сплетен из «Возрождения» и отрывков из декларации «Кузницы».

«Газет де Лозан» откликается на последние события, связанные с обострением классовой борьбы на литературном фронте в СССР. Борьба изображается здесь как огульное гонение на писателей, в том числе и на Маяковского, которого, впрочем, тут же величают официальным поэтом. Особое внимание уделяется конструктивистам и их «Бизнесу». Автор статьи, очевидно, совершенно не знаком с этим сборником и судит только на основе заглавия. Так, он утверждает, что конструктивисты предлагают ввиду «краха марксизма» искать «секрет процветания» и организации «будущей России» у американских капиталистов.

▫ Фридрих Вольф написал пьесу, изображающую спасение «Италии» ледоколом «Красин». Эта пьеса предназначена для радиопередачи и впервые с большим успехом прошла одновременно в радиотеатрах Парижа и Франкфурта.

▫ Изд. «Les Revues» обещает в скором времени дать французский перевод «Тихого Дона» Шолохова.

Искусства.

— В Париже состоялся Международный съезд театров марионеток, организованный по почину газеты «Journal». Цель этого конгресса выработать авторские права писателей, работающих в кукольном театре, и обмен последними художественными достижениями в названной области. Конгресс избрал особую постоянную комиссию (Unima), вменив ей в обязанность содействовать возрождению этого старинного народного искусства, обогатив его злободневной тематикой и заострив в сторону политической сатиры. На съезде демонстрировались «Петрушки» всех народностей, не только всех стран Европы, включая и СССР, но и Японии, Явы, Малой Азии, Африки и пр. Особенно было отмечено богатство типажа и разнообразие сюжетов чехо-словацкого кукольного театра.

ЮГОСЛАВИЯ И ЧЕХО-СЛОВАКИЯ.

Литература.

▫ В Белграде начал выходить журнал «Нова литература» под редакцией д-ра Вбранка Гавеллы. Журналу удалось организовать молодые литературные силы. Большое внимание уделяется вопросам культуры всех стран. Журнал является органом левого фронта.

▫ Изд. Фр. Боровый в Праге приступило к изданию журнала «План». Журнал посвящен вопросам культуры и литературы. Редактор журнала — известный писатель И. Гора, автор переведенных у нас романов «Социалистическая надежда» («Московский рабочий», 1928) и «Голодный год» (Гиз, 1929). В журнале принимают участие И. Ольбрахт — автор романов «Анна пролетарка» (перевод издан «Московским рабочим», 1929) и «Тюрьма темнейшая»; В. Ванчура — один из лучших современных чешских мастеров романа (ряд его романов переведен на европейские языки («Поля пахоты и войны», «Пекарь Ян Маргоуль» и др.); поэты Яр. Сайферт и Ст. Нейман. Из помещенных в журнале произведений заслуживают внимания рассказы И. Ольбрахта «Первый день» и роман Ванчуры «Последний суд».

Цензура.

▫ В прошлом месяце в Чехо-Словакии была запрещена книга французского поэта, умершего в прошлом столетии,— Лентремона — «Песни Малдорора», переведенная поэтом Горжейши и К. Тайге и изданная «Одеоном». Причина — «безнравственное, оскорбляющее вкусы общества» содержание книги. Запрещение вызвало возмущение чешской интеллигенции и французских культурных кругов. Для деятельности чехо-словацкой цензуры характерен, между прочим тот факт, что три года тому назад были запрещены стихи чешских поэтов-классиков Я. Врхлицкого и А. Совы, перепечатанные коммунистическим журналом «Трн». Всего сильнее цензура обрушивается на советские фильмы, из которых редкие доходят до Чехо-Словакии, а если и доходят (как, напр., «Броненосец Потемкин», «Потомок Чингис-Хана»), то в неузнаваемом виде. Что же касается политической революционной печати, то о ней говорить не приходится. Она буквально душится. Нет такого дня, чтобы не были конфискованы коммунистические журналы или газеты. Все легальные издания КП Чехо-Словакии выходят с большими белыми полосами.

Государственные премии за 1929 г.

▫ В Чехо Словакии ежегодно специальным правительственным комитетом, в который входят представители разных правительственных партий, распределяются премии за литературные и научные труды. В этом году были премированы следующие книги: «Десять лет», книга стихов Иосифа Горы; романы «Пламя» В. Мартиника и «Последний суд» В. Ванчуры; драма «Полковник Швец» Р. Медека и др.

При присуждении премии жюри руководится соображениями не художествен-

ного, а политического порядка, что показывает следующий факт: наравне с реакционнейшей во всех отношениях драмой «Полковник Швец», которую можно сравнить только с творениями наших заядлых белогвардейских писак, были премированы поэт И. Гора и писатель В. Ванчура, причинившие выступлениями в печати вред КП Чехо-Словакии и исключенные из нее в этом году за ликвидаторство.

Люди, которые еще недавно работали в Компартии (И. Гора одно время был членом ЦК КПЧ и редактором «Рудэ право»), протестовали против цензуры, принимают награду из рук, душащих не только революционное движение рабочего класса, но и мало-мальски свободно выраженную мысль, если эта мысль направлена на разоблачение сущности буржуазного порядка.

Левый фронт.

В связи с наступлением реакции в Чехо-Словакии, в Праге, Брно и Братиславе образовались ассоциации под общим названием «Левый фронт», поставившие себе целью широкое объединение и взаимную поддержку культурных работников на почве борьбы с консерватизмом и реакцией. Ассоциации стремятся организационно охватить работников архитектуры, скульптуры, фото и кино, литературы, журналистики, театра, экономики, социологии, истории, философии и пр., и пр. Из этого видно, что чехо-словацкий «Левый фронт» ничего не имеет общего с существовавшим у нас Лефом, объединявшим незначительную кучку советской интеллигенции. Из опубликованной уже декларации первого собрания «Левого фронта» видно, что его деятельность будет носить не академический, а боевой характер и предусматривает не только защиту против наседающей реакции, но и нападение. Уже теперь в ассоциацию вошли виднейшие работники умственного труда: редактор журнала «Ред» К. Тайге, ред. журнала «Индекс» Б. Вацлавек, проф. Ф. Х. Шальда, ред. журнала «Дав» В. Клементис, поэты Незвал, Новоместский, Сайферт, Галас, художники Штырский, Тойон и др.

ОТ РЕДАКЦИИ:

В предыдущей книге нашего журнала помещен обзор т. Ф. Купцевича «Белорусская художественная периодика». Обзор напечатан как информационный и не выражает в ряде пунктов, в частности, в оценке группы «Узвышша» — мнения редакции. Редакция охотно предоставит место освещению вопросов белорусской литературы на страницах своего журнала.

Указатель статей и обзоров, помещенных в журнале „Печать и революция“ за 1929 г. [1])

I. СТАТЬИ.

1. **Алешина, Т.** Творчество Чехова. VII—3.
2. **Анисимов, Ив.** Основная проблема творчества Верфеля. VII—64.
3. **Его же.** Пролетарий и одиночество. Жан Туссель. X—64.
4. **Аркин, Д.** «Эстетика вещи» и наша художественная культура. IV—18.
5. **Асмус, В.** В защиту вымысла («литература факта» и факты литературы). XI—11.
6. **Бескин, О.** Бард кулацкой деревни. VII—52.
7. **Беспалов, И.** Против грамотности. IX—17.
8. **Его же.** Раздраженный эклектизм. V—19.
9. **Брик, О.** Не теория, а лозунг. I—25.
10. **Вольфсон, М.** Послеоктябрьская художественная литература и Гиз. V—62.
11. **Гальперина, Е.** К проблеме литературной пародии. XII—14.
12. **Гельфанд, М.** Переделка мечтателя. И. Сельвинский. X—41; XI—32.
13. **Гладков, Ф.** О социальном заказе. I—65.
14. **Горбачев, Г.** Социальный заказ и художественная литература в рабочем государстве. I—38.
15. **Данилин, Ю.** Театр Гюго. II-III—37.
16. **Динамов, С.** Писатель рабочей Англии Джемс Уэлш. VI—41.
17. **Дукор, И.** Борьба за поэзию. VIII—29.
18. **За единство рядов пролетарской литературы и коммунистической критики.** XII—6.
19. **За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы.** XII—3.
20. **Замошкин, Н.** О социальном заказе. I—63.
21. **Зонин, А.** В. М. Фриче и проблемы пролетарской литературы. X—12.
22. **Его же.** Мотивы творчества Александра Малышкина. VII—39.
23. **Его же.** О субъекте творчества К. Федина. V—71.
24. **Караваева, А.** О социальном заказе. I—73.
25. **«К литературоведческой дискуссии»** (передовая). XII—9.
26. **Коган, П. С.** О социальном заказе. I—31.
27. **Ламцов, И. и Шалавин, Ф.** О путях развития современной архитектурной мысли. IX—49.
28. **Леонов, Л.** О социальном заказе. I—68.
29. **Луппол, И.** «Шумим, братец, шумим!». IX—25.
30. **Мазманян, М.** О национальной архитектуре. VII—79.
31. **Малахов, С.** Борьба за поэзию. X—32.
32. **Его же.** Поэтика и методология конструктивизма. VIII—50.
33. **Его же.** Схоластика под маской диалектики. IX—37.
34. **Его же.** Теория конструктивизма (по поводу сборника «Бизнес»). IV—54.
35. **Маца, И.** Итоги и перспективы художественной практики. V—49.
36. **Михайлов, А.** Взгляды В. М. Фриче на искусство. X—21.
37. **Невский, В. И.** В. И. Ленин как историк революционного движения в своих ранних работах. I—7.
38. **«Некоторые итоги пленума РАППа»** (передовая). X—3.
39. **Новицкий, П.** О политике Главискусства. IV—31.
40. **Его же.** О темпе и методах театральной работы. VI—60.
41. **Нусинов, И.** Постоянные и переменные величины в литературе. I—48.
42. **Его же.** Путь М. Булгакова. IV—40.
43. **Ольховый, Б.** Еще раз о литературном попутничестве. VIII—12.
44. **Его же.** О попутничестве и попутчиках. V—3, VI—3.
45. **Острецов, А.** Музыкальные группировки и проблема музыкального попутничества. VI—69.
46. **Его же.** Социальный облик музыкального творчества Мусоргского. X—75.
47. **«Очередные задачи в области искусства»** (передовая). XI—3.
48. **Переверзев, В.** О теории социального заказа. I—60.
49. **«Перед конференцией литературоведов-марксистов»** (передовая). VIII—5.
50. **Пильняк, Б.** О социальном заказе. I—70.
51. **«Политика наступления»** (передовая). IV—3.
52. **Полонский. Вяч.** Спор о социальном заказе. Вступление. I—19.
53. **Его же.** Художественное творчество и общественные классы. II-III—5.

[1]) Римской цифрой обозначены номера книг, арабской—страниц.

54. **Поступальский, И.** К вопросу о научной поэзии. II-III—51.
55. **Рош, Р.** Случай с классиком. XII—40.
56. **Секерская, Я.** Теоретическая путаница (по поводу сб. «Творческие пути пролетарской литературы», № 2). VII—23.
57. **Сельвинский, И.** О социальном заказе. —72.
58. **«Современные задачи пролетарской литературы»** (передовая). IX—3.
59. **Усачев, Н.** О «Выстреле» и кое-что по поводу. XI—58.
60. **Федин, К.** О социальном заказе. I—74.
61. **Федоров-Давыдов.** Принципы строительства художественных музеев. IV—63.
62. **Фриче, В.** К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы. IX—8.
63. **Его же.** Откровения мистера и миссис Бритлинг об искусстве. IV—8.
64. **Шалавин, Ф.** См. Ламцов, И.
65. **Шафир, А.** К вопросу о сатирическом романе. XII—31.
66. **Штейнман, Зел.** К спору о социальном заказе. I—41.
67. **Юринец, В.** Современная украинская литература. Павло Тычина. VI—23.

II. ОБЗОРЫ.

1. **Анисимов, Ив.** От Моруа до Тристана Реми. V—108.
2. **Его же.** Фильмы А. Довженко. IV—109.
3. **Его же.** Фильмы В. Пудовкина. IX—70.
4. **Аркин, Д.** Мечты о «новом стиле» (искусство вещи на Западе). XII—61.
5. **Архангельский, В.** Поэзия Н. Асеева. XII—52.
6. **Байбулатов, Дж.** Узбекская литература и тагатаизм. IX—95.
7. **Бескин, О.** На экране. V—102.
8. **Богословский, Н.** К пятилетию одного журнала. II-III—128.
9. **Гельфанд, М.** Журнальное обозрение. IV—80; VIII—67.
10. **Глебов, А.** Театр сегодня. X—92.
11. **Гринберг, А.** Лицо советской детской книги. VII—114.
12. **Запровская, А.** Макс Бартель. VIII—87.
13. **Ее же.** Революционная рабочая литература Германии. V—116.
14. **Киреев, Б.** Немецкие военные романы. X—104.
15. **Книпович, Евг.** Александр Блок в его «Дневниках». II-III—91.
16. **Купцевич, Ф.** Белорусская художественная периодика (критический обзор). XI—77.
17. **Лежнев, А.** Заметки о журналах («Красная новь» за 1928 г.). I—105.
18. **Его же.** О молодых писателях. II-III—77.
19. **Маца, И.** К московской выставке ленинградского Изо-рам. XI—69.
20. **Михайлов, А.** «Академики» об искусстве. IV—115.
21. **Его же.** К вопросу о формалистических тенденциях в кино. VI—99.
22. **Его же.** Обзор кинолитературы. VIII—99.
23. **Назим, А.** Азербайджанская литература. VII—99.
24. **Новицкий, П.** О культурной зрелости современного театра. IV—97.
25. **Нусинов, И.** «Наука» Государственной академии художественных наук. VI—81.
26. **Пакентрейгер, С.** На историческом перекрестке (Н. Огнев). I—91.
27. **Панин, С.** Из цикла «Халтуроведение». I—101.
28. **Полферов, Я.** Десять лет украинской музыкальной культуры. VII—92.
29. **Резников, Б.** Журнал «Настоящее» и его беспощадный критик. X—108.
30. **Риза-Заде, Ф.** Французский роман 1928 г. II-III—103.
31. **Северин, Евг.** Вениамин Каверин. I—83.
32. **Соболев, П.** Современный фабрично-городской фольклор. VI—89.
33. **Тарасенков, Ан.** Эпигон идеализма (Л. Гроссман). XII—47.
34. **Уманский, Дм.** Обзор немецких журналов. II-III—118.
35. **Фохт, У.** Лермонтов в современной беллетристике. IX—86.
36. **Холостенко, Е.** На фронте украинской архитектуры. X—69.
37. **Его же.** Украинское монументальное искусство. V—91.
38. **Шафир, А.** Леонид Завадовский. VIII—79.
39. **Эйшискина, Н.** Основные тенденции современной критики в Соединенных штатах. XI—88.

III. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ.

1. **Козьмин, Б.** Бр. Достоевские и прокламация «Молодая Россия». II-III—69.
2. **Столов, Н. Н.** К переписке И. С. Тургенева с П. В. Анненковым. I—76.

Алфавитный указатель отзывов, помещенных в журнале „Печать и революция“ за 1929 г.

I. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

1. **«Ars poetica».** Сб. ст. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 143. **VI—81.** *И. Нусинов.*

2. **Асеев, Н.** Дневник поэта. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 228. **IX—109.** *С. М.*

3. **Его же.** Работа над стихом. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 168. **IX—109.** *С. М.*

4. **Белый, А.** Ритм как диалектика. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 280. **IX—37.** *С. Малахов.*

5. **«Бизнес».** Сб. литературного центра конструктивистов. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 260. **IV—54.** *С. Малахов.*

6. **Благой, Д.** Социология творчества Пушкина. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 364. **XII—90.** *Ан. Тарасенков.*

7. **Блок, А.** Дневник. 1911—1913. Изд. писателей в Ленинграде. Л. 1928. Стр. 227. **II-III—91.** *Евг. Книпович.*

8. **Его же.** То же. 1917—1921. Изд. писателей в Ленинграде. Л. 1928. Стр. 275. **II-III—91.** *Евг. Книпович.*

9. **Винокур, Г.** Биография и культура. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 85. **VI—81.** *И. Нусинов.*

10. **Григорьев, М. С.** Литература и идеология. Изд. «Никитинские субботники». М. 1929. Стр. 359. **IX—104.** *Ан. Тарасенков.*

11. **Грифцов, Б. А.** Теория романа. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 62. **VI—81.** *И. Нусинов.*

12. **Гроссман, Л.** Поэтика Достоевского. Изд. ГАХН. М. 1925. Стр. 191. **VI—81.** *И. Нусинов.*

13. **«Ежегодник литературы и искусства на 1929 г.».** Изд. Комакадемии. М. 1929. Стр. 703. **XII—82.** *Э. Блюм.*

14. **Зелинский, К.** Поэзия как смысл. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 316. **VIII—50.** *С. Малахов.*

15. **«Литература факта».** Первый сб. материалов работников Лефа. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 269. **VIII—106.** *Ан. Тарасенков.*

16. **«Литературоведение».** Сб. ст. под. ред. В. Ф. Переверзева. Изд. ГАХН. М. 1928. Стр. 347. **VI—81.** *И. Нусинов.*

17. **Мандельштам, О.** О поэзии. Сб. ст. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 97. **VI—105.** *О. Бескин.*

18. **Медведев, П. Н.** Формальный метод в литературоведении. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 232. **IV—123.** *М. Добрынин.*

19. **Мустангова, Е.** Современная русская критика. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 73. **IX—107.** *Ульрих.*

20. **Перцов, В.** Литература завтрашнего дня. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 173. **VIII—110.** *Г. Федосеев.*

21. **«Поэтика».** Временник отдела словесных искусств Гос. ин-та ист. искусств. IV. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 155. **I—121.** *Р. Шор.*

22. **«Проблемы литературной формы».** Сб. ст. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. XVI + 224. **II-III—138.** *Р. Шор.*

23. **Сакулин, П. Н.** Русская литература. Ч. I. Изд. ГАХН. М. 1928. Стр. 206. **XII—85.** *М. Добрынин.*

24. **Его же.** То же, ч. 2. Изд. ГАХН. М. 1929. Стр. 639. **XII—85.** *М. Добрынин.*

25. **«Творческие пути пролетарской литературы».** Сб. ст. № 2. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 304. **VII—23.** *Я. Секерская.*

26. **Шкловский, В.** Теория прозы. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 267. **XI—105.** *М. Гребенников.*

27. **Шюккинг, Л.** проф. Социология литературного вкуса. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 179. **I—120.** *И. Сергиевский.*

II. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

а) История русской литературы.

28. **Аронсон, М.** и **Рейсер, С.** Литературные кружки и салоны. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 312. **XII—92.** *Н. Бельчиков.*

29. **Балухатый, С.** Теория литературы. Аннотированная библиография. I. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 248. **IV—123.** *М. Добрынин.*

30. **Бондарев, Д. А.** Толстой и современность. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 96. **I—123.** *Б. Горев.*

31. **Булгаков, В. Ф.** Трагедия Льва Толстого. «Прибой». Л. 1928. Стр. 144. **I—125.** *Д. Благой.*

32. **Vilinskij, Sergij. G. O Literární cinnosti. M. Jev. Saltykova-Sçedrina. Brno. 1928. I—127.** *Б. Пальч.*

33. **Владиславлев, И. В.** Литература великого десятилетия (1917—1927). Т. I. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 300. **VII—122.** *Э. Блюм.*

34. **Волков, Н.** Александр Блок и театр. Изд. ГАХН. М. 1926. Стр. 156. **VI—81.** *И. Нусинов.*

35. **«Голос рабочего читателя».** Современная советская художественная литература в свете массовой рабочей критики. Изд. «Красная газета». Л. 1929. Стр. 207. **VII—126.** *Н. Бельчиков.*

36. **Гроссман, Л.** Собеседник Толстого (Ромен Роллан и его творчество). Изд. «Никитинские субботники». М. 1928. Стр. 101. **II-III—141.** *Б. Песис.*

37. **Гроссман, Л.** Собр. соч. Т. I. Изд. «Современные проблемы». М. 1928. Стр. 388. **XII—47.** *Ан. Тарасенков.*

38. **Его же.** То же. Т. II, ч. 1. Путь Достоевского. Изд. «Современные проблемы». М. 1928. Стр. 209. **XII—47.** *Ан. Тарасенков.*

39. **Его же.** То же. Т. II, ч. 2. Творчество Достоевского. Изд. «Современные проблемы» М. 1928. Стр. 303. **XII—47.** *Ан. Тарасенков.*

40. **Его же.** То же. Т. III. Тургенев. Изд. «Современные проблемы». М. 1928. Стр. 255. **XII—47.** *Ан. Тарасенков.*

41. **Его же.** То же. Т. IV. Мастера слова. Изд. «Современные проблемы». М. 1928. Стр. 347. **XII—47.** *Ан. Тарасенков.*

42. **Дрягин, К. В.** Экспрессионизм в России (драматургия Л. Андреева). Вятка. 1929. Стр. 84. **X—112.** *Г. Федосеев.*

43. **Дурылин, С.** Из семейной хроники Гоголя. Изд. ГАХН. М. 1928. Стр. 110. **IV—122.** *В. Переверзев.*

44. **Ефремин, А.** Громовая поэзия. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 244. **IV—125.** *А. Цейтлин.*

45. **Королицкий, М. С. Л.** Н. Толстой. К столетию со дня рождения. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 61. **I—124.** *В. Миров.*

46. **«Крестьянское искусство СССР».** Сб. ст. II. Искусство севера. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 250+XXIV. **II-III—144.** *А. Смирнов-Кутаческий.*

47. **Кубиков, И. Н.** Литературные очерки. Изд. «Федерация». М. 1919. Стр. 232. **IX—113.** *Ан. Тарасенков.*

48. **«Литературные беседы».** Сб. Изд. Об-ва литературоведения при Саратовском госуд. ун-те. Саратов. 1929. Стр. 172. **X—115.** *В. Н.*

49. **«Литературный сборник».** 1. Письма. Труды Костромского научн. об-ва по изуч. местн. края. Вып. XLII. Кострома. 1928. Стр. IV+127. **I—122.** *Н. Пиксанов.*

50. **Львов-Рогачевский, В. Л.** От усадьбы к избе. Лев Толстой. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 288. **II-III—139.** *В. Миров.*

51. **Мацуев, Н. И.** Художественная литература и критика. Русская и переводная. 1926—1928 гг. Изд. Книжно-библиотечных работников. М. 1929. Стр. 296. **VI—108.** *Э. Блюм.*

52. **Некрасов, Н.** Тонкий человек и другие неизданные произведения. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 340. **I—126.** *В. Миров.*

53. **«Очерки по истории русской критики».** Т. I. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 332. **V—124.** *М. Добрынин.*

54. **«Письма женщин к Пушкину».** Изд. «Современные проблемы». М. 1928. Стр. 248. **II-III—140.** *Г. Винокур.*

55. **«Путеводитель по современной русской литературе».** Сост. Ив. Н. Розанов. Изд. «Работник просвещения». М. 1929. Стр. 364. **X—116.** *Э. Блюм.*

56. **Розанов, И.** Русские лирики. Очерки. Изд. «Никитинские субботники». М. 1929. Стр. 212. **XI—99.** *С. Малахов.*

57. **Скабичевский, А. М.** Литературные воспоминания. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 360. **II-III—142.** *Д. Благой.*

58. **«Спутник читателя».** Предметно-тематический указатель художественной литературы русской и переводной. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 520. **VIII—114.** *Э. Блюм.*

59. **Тальников, Д.** Гул времени. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 312. **V—127.** *С. Малахов.*

60. **Трифонов, Н. А.** Современная литература. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 91. **XII—96.** *М. Гребенников.*

61. **«Чеховский сборник».** Найденные статьи и письма. Воспоминания. Критика. Библиография. Изд. Об-ва А. П. Чехова и его эпохи. М. 1929. Стр. 347. **X—113.** *Б. Киреев.*

62. **Щеголев, П.** Книга о Лермонтове. Вып. I. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 327. **IX—86.** *У. Фохт.*

63. **Его же.** То же. Вып. II. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 247. **IX—86.** *У. Фохт.*

64. **Щукин, С. Е.** В. Г. Белинский и социализм. Изд. Комакадемии. М. 1929. Стр. 173. **XI—96.** *Г. Федосеев.*

б) История иностранной литературы.

65. **Вельтман, С.** Восток в художественной литературе. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 204. **I—131.** *Р. Рош.*

66. **Houben, H. H.** Gespräche mit Heine. Rütten und Loening. Frankfurt am Main. S. 1071. **I—129.** *Евг. Браудо.*

67. **Мацуев, Н. И.** См. в отделе II «История литературы», а) История русской литературы.

68. **«Спутник читателя».** См. в отделе II «История литературы», а) История русской литературы.

69. **Чайкин, К.** Краткий очерк новейшей персидской литературы. Изд. Комм. ун-та им. Сталина. М. 1928. Стр. VI+157. **I—131.** *А. Стариков.*

70. **Ярхо, Б. И.** Юный Роланд. Изд. «Academia». Л. 1926. Стр. 133. **VI—81.** *И. Нусинов.*

III. СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

а) Русская литература.

71. **Аросев, А.** На земле под солнцем. Рассказы. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 176. **II-III—153.** *Н. Замошкин.*

72. **Артамонов, Мих.** Маков цвет. Песни. Изд. «Моск. т-во писателей». М. 1928. Стр. 134. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

73. **Его же.** Песни. Изд. «Моск. т-во писателей». М. 1928. Стр. 126. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

74. **Асеев, Н.** Молодые стихи. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 90. **I—134.** *И. Поступальский.*

75. **Его же.** Собрание стихотворений. Т. I. Стихотворения 1912—1925 гг. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 274. **XII—52.** *В. Архангельский.*

76. **Его же.** То же. Т. II. Стихотворения 1925—1927 гг. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 186. **XII—52.** *В. Архангельский.*

77. **Его же.** То же. Т. III. Поэмы и сказки. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 224. **XII—52.** *В. Архангельский.*

78. **Безыменский.** Выстрел. Комедия в стихах. Гиз. М.—Л. 1930. Стр. 206. **XI—58.** *М. Гельфанд.*

79. **Большаков, К.** Бегство пленных. Роман. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1929. Стр. 304. **IX—86.** *У. Фохт.*

80. **Борисов, Л.** Аквариум. Изд. писателей в Ленинграде. 1928. Стр. 166. **II-III—156.** *В. Гольцев.*

81. **Герасимов, М.** Бодрое утро. Стихи. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 157. **I—137.** *Ник. Богословский.*

82. **Гончарова-Викторова.** Сказ о дуэли Лермонтова. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 71. **IX—86.** *У. Фохт.*

83. **Горбатов, Б.** Ячейка. Повесть. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1928. Стр. 190. **II-III—151.** *Арк. Глаголев.*

84. **Дорофеев, Н.** В новом доме. Очерки. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 119. **I—142.** *Н. Замошкин.*

85. **Дроздов, А.** Маруся—золотые очи. Роман. Изд. «Недра». М. 1928. Стр. 132. **I—138.** *Арк. Глаголев.*

86. **Дружинин, П.** Черный хлеб. Стихи. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 104. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

87. **Езерский, М.** Самоядь. Роман. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 203. **II-III—153.** *С. Обручев.*

88. **Журба, П.** Черный пар. Роман. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1928. Стр. 560. **II-III—154.** *Ник. Богословский.*

89. **Завадовский, Л.** Вражда. Изд. «Новая Москва». «Недра». М. 1926. Стр. 152. **VIII—79.** *А. Шафир.*

90. **Его же.** Песнь седого волка. Изд. «Недра». М. 1927. Стр. 176. **VIII—79.** *А. Шафир.*

91. **Его же.** Железный круг. Изд. «Недра». М. 1928. Стр. 220. **VIII—79.** *А. Шафир.*

92. **Заводчиков, В.** Седое время. Вторая книга стихотворений. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 100. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

93. **Зощенко, Мих.** Письма к писателю. Изд. писателей в Ленинграде. Л. 1929. Стр. 150. **IX—116.** *Руд. Бершадский.*

94. **Зуев-Ордынец, Мих.** Возмутители. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 114. **I—143.** *В. Гольцев.*

95. **Каверин, В.** Воробьиная ночь. Рассказы. Изд. «Круг». М. 1927. Стр. 223. **I—83.** *Евг. Северин.*

96. **Его же.** Девять десятых судьбы. Роман. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 268. **I—83.** *Евг. Северин.*

97. **Его же.** Конец Хазы. Повести. Изд «Жизнь искусства». Л. 1926. Стр. 191. **I—83** *Евг. Северин.*

98. **Его же.** Мастера и подмастерья. Сб. рассказов. Изд. «Круг». М. 1923. Стр. 178. **I—83.** *Евг. Северин.*

99. **Его же.** Скандалист или вечера на Васильевском острове. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр 297. **I—83.** *Евг. Северин.*

100 **Казин, В.** Признания. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 80. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

101. **Катаев, Ив.** Сердце. Повести. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 200. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

102. **Кин, В.** По ту сторону. Роман. Изд. «Молодая гвардия». М.—Л. 1928. Стр. 224. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

103. **Кириллов, В.** Вечерние ритмы. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 123. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

104. **Клычков, С.** Князь мира. Изд. «Круг». М. 1928. Стр. 408. **VII—52.** *О. Бескин.*

105. **Его же.** Последний Лель. Роман. Изд. «Пролетарий». Харьков. Стр. 332. **VII—52.** *О. Бескин.*

106. **Его же.** Сахарный немец. Роман. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 403. **VII—52.** *О. Бескин.*

107. **Его же.** Чертухинский балакирь. Роман. Изд. «Круг». М. 1928. Стр. 354. **VII—52.** *О. Бескин.*

108. **Крептюков, Д.** Времена. Роман. Изд. «Моск. т-во писателей». М. 1928. Стр. 246. **I—145.** *Евг. Северин.*

109. **Лузгин, Мих.** Будни товарища Елизарова. Рассказы. Изд. «Молодая гвардия». М. 1926. Стр. 125. **I—139.** *Н. Зубов.*

110. **Его же.** Расщелина. Рассказы. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 90. **I—139.** *Н. Зубов.*

111. **Его же.** Случай. Журн. «Октябрь». Кн. 6. 1927. Стр. 31—64. **I—139.** *Н. Зубов.*

112. **Его же.** Хуторяне. Повесть. Изд. «Прибой». Л. Стр. 98. **I—139.** *Н. Зубов.*

113. **Львов-Марсианин, П.** Победа. Роман из эпохи революции. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 288. **I—101.** *С. Панин.*

114. **Малышкин, А.** Февральский снег. Рассказы. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1928. Стр. 292. **VII—39.** *А. Зонин.*

115. **Его же.** Падение Даира. Повесть. Изд. «Круг». М. 1926. Стр. 72. **VII—39.** *А. Зонин.*

116. **Его же.** Севастополь. **VII—39.** *А. Зонин.*

117. **Маяковский, В. В.** Но. С. (Новые стихи). Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 108. **I—135.** *И. Поступальский.*

118. **Насимович, А.** Город Премогучий. Роман. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1928. Стр. 384. **I—144.** *А. Шафир.*

119. **Никитин, Н.** Обоянские повести. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1928. Стр. 224. **I—139.** *Арк. Глаголев.*

120. **Обрадович, С.** О молодости. Стихи. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 84. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

121. **Огнев, Н.** Дневник Кости Рябцева. Гиз. М.—Л. 1927. Стр. 210. **I—91.** *С. Пакентрейгер.*

122. **Окулов, А.** Нежданная встреча. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 167. **I—144.** *Н. Богословский.*

123. **Олеша, Ю.** Зависть. Роман. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 141. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

124. **Орешин, П.** Откровенная лира. Стихи. Т. IV. Изд. «Федерация». М. 1928. Стр. 148. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

125. **Островер, Л.** Лечебница Рикарди. Роман. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 252. **II-III—152.** *А. Шафир.*

126. **Павленко.** Тринадцатая повесть. Журн. «Красная новь». 1929. Кн. 2. Стр. 81—106. **IX—86.** *У. Фохт.*

127. **Панфилов, Е.** На седьмом этаже. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 56. **II-III—146.** *М. Зенкевич.*

128. **Пасынков, Л.** Заповедные воды. Роман. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 551. **II-III—156.** *М. Полякова.*

129. **Пильняк, Б.** Штосс в жизнь. Повесть. Журн. «Красная новь». 1928. Кн. 10. Стр. 3—31. **IX—86.** *У. Фохт.*

130. **Раковский, Л.** Зеленая Америка. Повести и рассказы. Изд. «Прибой». Л. 1927. Стр. 179. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

131. **Его же.** Сивопляс. Повести и рассказы. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 168. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

132. **Санников, Г.** На память океану. Стихотворения. Изд. «Заккнига». Тифлис. 1928. Стр. 32. **I—136.** *И. Поступальский.*

133. **Саянов, В.** Комсомольские стихи. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1928. Стр. 92. **II-III—148.** *И. Поступальский.*

134. **Сельвинский, И.** Записки поэта. Повесть. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 94. **X—41.** *М. Гельфанд.*

135. **Его же.** Командарм 2. **X—41.** *М. Гельфанд.*

136. **Его же.** Ранний Сельвинский. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 255. **X—41.** *М. Гельфанд.*

137. **Его же.** Рекорды. Стихи. Изд. «Узел». М. 1926. Стр. 28. **X—41.** *М. Гельфанд.*

138. **Его же.** Пушторг. Роман. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 192. **X—41.** *М. Гельфанд.*

139. **Его же.** Улялаевщина. Эпопея. Изд. «Круг». М. 1927. Стр. 148. **X—41.** *М. Гельфанд.*

140. **Сергеев-ценский.** Поэт и чернь. Повесть. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1928. Стр. 157. **IX—86.** *У. Фохт.*

141. **Слезкин, Юрий.** Десятилетие. Т. I. Предгрозье. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 384. **II-III—150.** *Арк. Глаголев.*

142. **Смирнова, Н.** В лесу. Повести. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 223. **II-III—157.** *С. Пакентрейгер.* **II-III—77.** *А. Лежнев.*

143. **Смирнова, Н.** Закон земли. Рассказы. Гиз. М.—Л. 1927. Стр. 267. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

144. **Тан, В. Г.** Собр. соч. Т. III. Восемь племен. На пьяной ярмарке. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 271. **I—142.** *С. Обручев.*

145. **Его же.** То же. Т. IV. Жертвы дракона. На озере Лоре. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 264. **I—142.** *С. Обручев.*

146. **Федин, К.** Братья. Роман. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 320. **V—71.** *А. Зонин.*

147. **Его же.** Города и годы. Роман. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 384. **V—71.** *А. Зонин.*

148. **Его же.** Мужики. Повесть. Изд. «Прибой». Л. 1926. Стр. 64. **V—71.** *А. Зонин.*

149. **Его же.** Наровчатская хроника. Изд. «Прибой». Л. 1927. Стр. 64. **V—71.** *А. Зонин.*

150. **Его же.** Трансвааль. Повести и рассказы. Изд. «Прибой». Л. 1927. Стр. 222. **V—71** *А. Зонин.*

151. **Шолохов, М.** Тихий Дон. Роман. Кн. 1 и 2. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1928—1929. Стр. 464+478. **II-III—77.** *А. Лежнев.*

б) Литература народов СССР.

152. **Акопьян, А.** Новое утро. Избранные стихотворения и поэмы. 1895—1925 гг. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 268. **II-III—159.** *Р. Рош.*

153. **Асрибекян, С.** Жизнь. Роман. Изд «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 278 **I—146.** *С. Пакентрейгер.*

154. **Головко, А.** Бурьян. Повесть. Изд. «Пролетарий». Харьков. Стр. 348. **I—148.** *Л. Тимофеев.*

155. **Панч, П.** Голубые эшелоны. Рассказы. Изд. «Федерация». «Круг». М. 1928. Стр. 409. **II-III—158.** *Л. Тимофеев.*

156. **Хухунашвили, М.** Красный директор. Повесть. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 203. **I—147.** *Р. Рош.*

в) Иностранная литература.

157. **Ане, К.** Двенадцать тысяч лет назад. Конец одного мира. Повесть. Изд. «Молодая гвардия». М.—Л. 1929. Стр. 125. **II-III—166.** *Игн. Стелецкий.*

158. **Aragon, L.** Traîté du style. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **V—108.** *Ив. Анисимов.*

159. **Баррингтон, Э.** Сердце поэта. Изд. «Библиотека всемирн й литературы». Л. 1928. Стр. 324. **II-III—160.** *Е. Ланн.*

160. **Beuclair, A.** Le mauvais sort. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

161. **Bove, E.** L'amour de Pierre Neuhart. Ed. Emile Paul. Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

162. **Вринг, Г.** Солдат Зурен. Роман. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1929. Стр. 244. **X—104.** *Б. Киреев.*

163. **Гаузнер, Г.** Невиданная Япония. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 123. **II-III—171.** *Р. Ким.*

164. **Гейне, Г.** Лирика. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 254. **XII—40.** *Р. Рош.*

165. **Глезер, Э.** Год рождения 1902. Изд. «Время». Л. 1930. Стр. 271. **X—104.** *Б. Киреев.*

166. **Гофман, Э. Т. А.** Собр. соч. Т. I—III. «Серапионовы братья». Изд. «Недра». М. 1929. Стр. 343, 291, 355. **XII—40.** *Р. Рош.*

167. **Домбровская, М.** Люди оттуда. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 197. **I—155.** *Я. Зунделович.*

168. **Dorgeles, R.** La caravane sans chameaux». Alb. Michel ed. Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

169. **Drieu la-Rochelle, P.** Blèche. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **V—108.** *Ив. Анисимов.*

170. **Duhamel, G.** La nuit d'orage. Ed. «Mercure de France». Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

171. **Дюртен, Л.** Сороковой этаж. Изд. «Федерация». «Круг». М. 1928. Стр. 223. **I—152.** *Я. Фрид.*

172. **Gide, A.** Le retour du Tchad. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

173. **Жувенэль, Анри.** Бурная жизнь Мирабо. Роман. Изд. «Федерация». «Круг». М. 1929. Стр. 343. **II-III—165.** *Г. Серебрякова.*

174. **Istrati, P.** Les chardons du Baragan. Ed. Grasset. Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

175. **Истрати, П.** Михаил. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 164. **II-III—167.** *Я. Фрид.*

176. **Constantin-Weyer, M.** Un homme se penche sur son passé. Ed. Rieder. 1928. **V—108.** *Ив. Анисимов.*

177. **Мадариага, С. де.** Священный жираф. Роман. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 267. **I—156.** *Ф. В. Кельин.*

178. **Malraux, A.** Les conquérants. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

179. **Мак-Гилл, П.** Путь женщины. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 292. **II-III—163.** *К. Локс.*

180. **«Месть молодого Ме или чудо вторичного цветения слив».** Роман из китайской жизни. Изд. «Федерация». «Круг». М. 1929. Стр. 292. **II-III—169.** *Р. Ким.*

181. **Morand, P.** Magie noire. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде;* **V—108.** *Ив. Анисимов.*

182. **Его же.** Paris Timbouctou. Ed. Emile Paul. Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

183. **Mauriac, F.** Destins. Ed. Grasset. Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

184. **Maurois, A.** Climats. Ed. Grasset. Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде;* **V—108.** *Ив. Анисимов.*

185. **Нежелэн, Р.** Пытаемые. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1928. Стр. 232. **II-III—168.** *Я. Фрид.*

186. **Нейман, А.** Дьявол. Роман. Изд. «Федерация». «Круг». М. 1928. Стр. 418. **II-III—163.** *Р. Рош.*

187. **Офэль, Г. ван.** Тайна Рубенса. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 111. **I—154.** *Л. Розенталь.*

188. **Paul, L.** La cité. (Les Humbles, 1928). **V—108.** *Ив. Анисимов.*

189. **Prevost, J.** Dix-huitième année. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **V—108.** *Ив. Анисимов.*

190. **Ремарк, Е. М.** На западном фронте без перемен. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1929. Стр. 224. **X—104.** *Б. Киреев.*

191. **Remi, T.** Port de Clignancourt. Ed. Rieder. 1928. **V—108.** *Ив. Анисимов.*

192. **Romains, J.** Le dieu des corps. Ed. «Nouvelle revue française». Paris. 1928. **II-III—103.** *Ф. Риза-Заде.*

193. **Стендаль.** Красное и черное. Гиз М.—Л. 1928. Стр. 676. **I—149.** *К. Локс.*

194. **Струг, А.** Капитан Лазовский. Повесть. Изд. «Биб-ка всемирной литературы». Л. 1928. Стр. 416. **II-III—168.** *Я. Зунделович.*

195. **Уэлш, Дж.** Морлоки. Изд. ВЦСПС. М. 1926. Стр. 124. **VI—41.** *С. Динамов.*

196. **Его же.** Подземный мир. Гиз. М.—Л. 1926. Стр. 223. **VI—41.** *С. Динамов.*

197. **Фибих, К.** С черного хода. Роман. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 272. **I—153.** *Дм. Уманский.*

198. **Флобер, Г.** Избранные произведения. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. XXXII+569. **I—150.** *К. Локс.*

199. **Хаяси, Ф.** Книга картин без картинок. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 200. **I—158.** *Р. Ким.*

200. **Честертон, Г. К.** Новый Дон-Кихот. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 244. **II-III—244.** *К. Локс.*

201. **Chanson, A.** Le crime des justes. Ed. Grasset. 1928. **V—108.** *Ив. Анисимов.*

IV. ДЕТСКАЯ И ЮНОШЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

202. **Алтаев, А.** Декабрята. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1927. Стр. 148. **VII—114.** *А. Гринберг.*

203. **Ауслендер, С.** Пугачонок. Изд. Мириманова. М. 1926. Стр. 20. **VII—114.** *А. Гринберг.*

204. **Барто, А.** Как лучше. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 9. **VII—114.** *А. Гринберг.*

205. **Белых, Г. и Пантелеев, Л.** Республика Шкид. Гиз. М.—Л. 1927. Стр. 320. **VII—114.** *А. Гринберг.*

206. **Гедин, Свен.** Восьмое чудо света. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 162. **I—161.** *Н. Лебедев.*

207. **Данько, Е.** Китайский секрет. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 171. **VII—114.** *А. Гринберг.*

208. **«Детям о Ленине».** Гиз. М.—Л. 1926. Стр. 71. **VII—114.** *А. Гринберг.*

209. **Журавский, Н.** Крылья огня. Роман из жизни китайской молодежи. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 332. **I—161.** *Г. Серебрякова.*

210. **Ильин, М.** 100 000 почему. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 110. **VII—114.** *А. Гринберг.*

211. **Его же.** Черным по белому. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 112. **VII—114.** *А. Гринберг.*

212. **«Ильич».** Рассказы и стихи. Изд. «Новая Москва». М. 1924. **VII—114.** *А. Гринберг.*

213. **«И мы умеем сочинять».** Изд. Каширского уоно. Кашира. 1928. **VII—114.** *А. Гринберг.*

214. **«Как мы ухаживаем за нашими животными».** Изд. «Новая деревня». М. 1924. **VII—114.** *А. Гринберг.*

215. **Кальницкий, Я. и Юрезанский, В.** Вокруг света в пятьдесят дней. Повесть. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1928. Стр. 126. **II-III—172.** *Б. Анибал.*

216. **Кравченко, А.** Как Саша стал красноармейцем. Гиз. М. 1925. Стр. 79. **VII—114.** *А. Гринберг.*

217. **Его же.** Про высокую гору и маленькие ручейки. Первомайская сказочка. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1925. Стр. 12. **VII—114.** *А. Гринберг.*

218. **Кочетков, Д.** Гришкина дружина. Изд. «Молодая гвардия». М.—Л. 1925. Стр. 60. **VII—114.** *А. Гринберг.*

219. **«Мы были маленькие — мы немного подросли».** Изд. «Новая деревня». М. 1923. **VII—114.** *А. Гринберг.*

220. **«Наши рассказы».** Изд. Каширского уезд. Кашира. 1928. **VII—114.** *А. Гринберг.*

221. **Новорусский, М.** Тюремные Робинзоны. Гиз. М.—Л. 1926. Стр. 195. **VII—114.** *А. Гринберг.*

222. **Олеша, Ю.** Три толстяка. Изд. «Земля и фабрика». М.—Л. 1928. Стр. 181. **VII—114.** *А. Гринберг.*

223. **Орловский, В.** Бунт атомов. Фантастический роман. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 240. **II-III—173.** *С. Обручев.*

224. **Пименова, Э.** Сокрушитель скал. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 182. **II-III—173.** *Н. Лебедев.*

225. **Привалова, Е. и Халтурин, И.** Что мне читать. Изд. «Прибой». Л. 1928. Стр. 180. **VII—114.** *А. Гринберг.*

226. **Пфиценмайер, Е. В.** В Сибирь за мамонтом. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 180. **I—160.** *С. Обручев.*

227. **Скоринко, И. и Тютиков, и.** Вася Алексеев. Изд. «Прибой». Л. 1927. **VII—114.** *А. Гринберг.*

228. **Слонимский, А.** Паровой конь. Гиз. М.—Л. 1925. Стр. 31. **VII—114.** *А. Гринберг.*

229. **Смирнов, Н. Г.** Государство солнца. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 392. **VII—114.** *А. Гринберг.*

230. **Смирнов, Н. и Чичаговы, Г. и О.** Детям о газете. Гиз. М.—Л. 1924. Стр. 20. **VII—114.** *А. Гринберг.*

231. **Их же.** Откуда посуда. Гиз. М.—Л. 1924. Стр. 14. **VII—114.** *А. Гринберг.*

232. **Их же.** Почему не было баранок. Гиз. М.—Л. 1926. Стр. 16. **VII—114.** *А. Гринберг.*

233. **Их же.** Путешествие Чарли Чаплина. Гиз. М.—Л. 1924. Стр. 24. **VII—114.** *А. Гринберг.*

234. **Тихонов, Н.** Друг народа. Гиз. М.—Л. 1926. Стр. 19. **VII—114.** *А. Гринберг.*

235. **Чуковский, Н.** Капитан Джемс Кук. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 126. **VII—114.** *А. Гринберг.*

236. **Чуковский, К.** Мухина свадьба. Изд. «Радуга». М.—Л. 1927. Стр. 16. **VII—114.** *А. Гринберг.*

237. **Его же.** Речь про полено, куль и печь. Изд. «Радуга» М.—Л. **VII—114.** *А. Гринберг.*

238. **Его же.** Русская Америка. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 110. **VII—114.** *А. Гринберг.*

239. **Его же.** Тараканище. Изд. «Радуга». М.—Л. 1926. Стр. 24. **VII—114.** *А. Гринберг.*

240. **Его же.** Федорино горе. Изд. «Радуга». М.—Л. 1927. Стр. 14. **VII—114.** *А. Гринберг.*

V. ЯЗЫКОЗНАНИЕ.

241. **«Русская речь»** Сб. ст. Вып. I. Изд. «Academia». Л. 1927. Стр. 118. **II-III—174.** *Р. Шор.*

242. **То же.** Вып. II. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 83. **II-III—174.** *Р. Шор.*

243. **То же.** Вып. III. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 94. **II-III—174.** *Р. Шор.*

VI. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВ.

244. **Анощенко, Н. Д.** Общий курс кинематографии. Т. I. Введение в кинематографию. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 448. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

245. **Его же.** То же. Т. II. Практика кинодела. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 445. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

246. **«Барокко в России».** Сб. ст. Изд. ГАХН. М. 1926. Стр. 142. **IV—115.** *А. Михайлов.*

247. **Бенуа, А.** Возникновение «Мира искусства». Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1928. Стр. 57. **I—165.** *Л. Розенталь.*

248. **Большаков, Н. С.** Московская фигурная гравюра XVI в. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 16. **IV—115.** *А. Михайлов.*

249. **«Бюллетени ГАХН».** 1927—1928 гг. Изд. ГАХН. М. 1927—1928. **IV—115.** *А. Михайлов.*

250. **Варич, С.** Юный художник. Гиз Украйны. Стр. 87. **XI—107.** *Е. Холостенко.*

251. **Васильев, С. Д.** Монтаж кинокартины. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 96. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

252. **Волькенштейн, В.** Станиславский. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 87. **IV—115.** *А. Михайлов.*

253. **Гуревич, Л.** Творчество актера. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 62. **IV—115.** *А. Михайлов.*

254. **«Европейский город в старой и новой графике».** Каталог выставки Музея изящных искусств. Изд. Музея. М. 1926. Стр. 26. **I—172.** *Л. Розенталь.*

255. **«Ежегодник литературы и искусства на 1929 год».** См. в отделе I. «Теория литературы».

256. **Жидков, Г. В.** Московская живопись середины XIV в. Изд. РАНИОН. М. 1928. Стр. 144 + 2 табл. **I—162.** Проф. *А. Некрасов.*

257. **«Искусство».** Журнал. Изд. ГАХН. М. 1927 и 1928. **VI—81.** *И. Нусинов.*

258. **«Искусство».** Журнал. Т. IV. Кн. 1—2. Изд. ГАХН. М. 1928. Стр. 173. **IV—115.** *А. Михайлов.*

259. **«Искусство портрета».** Сб. ст. Изд. ГАХН. М. 1928. Стр. 192 + 22. **IV—115.** *А. Михайлов.*

260. **Кауфман, Н.** Японское кино. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 92. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

261. **Кашин, Н. П.** Театр Н. Б. Юсупова. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 64. **IV—115.** *А. Михайлов.*

262. **Кубе, А. Н.** Лиможские расписные эмали. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1927. Стр. 44. **I—172.** *Л. Розенталь.*

263. **Кулешов, Л.** Искусство кино. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 154. **II-III—184.** *Федоров-Давыдов;* **VIII—99.** *А. Михайлов.*

264. **«Культурфильма».** Сб. ст. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 303. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

265. **Липгард, К.** Леонардо да Винчи и его школа. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1928. Стр. 41. **I—172.** *Л. Розенталь.*

266. **«Л. Н. Толстой в искусстве и печати».** Краткий путеводитель по выставке. Изд. Наркомпроса. М. 1928. Стр. 50. **I—172.** *Л. Розенталь.*

267. **Луначарский, А.** Вопросы социологии языка. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 135. **IV—115.** *А. Михайлов.*

268. **Малыгин, А.** Путеводитель по художественной галерее Ярославского обл. музея. Изд. Ярославского музея. Ярославль. 1928. Стр. 76. **I—172.** *Л. Розенталь.*

269. **Мандельштам, Р. С.** Марксистское искусствоведение. Библиографический указатель литературы на русском языке. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 126. **XI—101.** *Э. Блюм.*

270. **Масленников, Н. Н.** Как смотреть картины. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 66. **I—172.** *Л. Розенталь.*

271. **«Массовые празднества в старои и новой графике».** Каталог выставки Музея изящных искусств. Изд. Музея. М. 1927. Стр. 19. **I—172.** *Л. Розенталь.*

272. **Недович.** Задачи искусствоведения. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 93. **IV—115.** *А. Михайлов.*

273. **«Памятники усадебного искусства».** I. Московский уезд. Изд. ОИРУ. М. 1928. Стр. 106. **II-III—178.** *М. А. Ильин.*

274. **Паппе, А. М.** Голландская бытовая живопись. Городской быт. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1927. Стр. 35. **I—172.** *Л. Розенталь*

275. **Правдолюбов, В. А.** Кино и наша молодежь на основе данных педологии. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 139. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

276. **Praschniker, Camillo.** Parthenonstudien. Dr. Benno Filser Verlag. Wien. 1928. Стр. XV+255+28 табл. **II-III—177.** *Н. Щербаков.*

277. **Розенталь, Л. В.** По залам художественных музеев. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 148. **VI—110.** *В. Сдедин.*

278. **«Рязанский областной музей».** Картинная галерея. Путеводитель. Рязань. Гостиполитография. 1927. Стр. 251. **I—172.** *Л. Розенталь.*

279. **Серебренников, Н. Н.** Художественный отдел Пермского обл. музея Изд Пермского музея. Пермь. 1926. Стр. 40. **I—172.** *Л. Розенталь.*

280. **«Старина и искусство».** Сб. ст. Вып. I. Изд. об-ва «Старый Петербург». Л. 1928. Стр. 80. **I—164.** *М. А. Ильин.*

281. **Stefan, P.** Franz Schubert. Volksverband der Bücherfreunde. Berlin. 1928. S. 254. **I—167.** *Евг. Браудо.*

282. **Тимошенко, С. А.** Что должен знать кинорежиссер — инженер фильмы. Изд. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 84. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

283. **Тройницкий, С. Н.** Фарфор. I. Общий очерк. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1927. Стр. 25. **I—172.** *Л. Розенталь.*

284. **Его же.** Русский фарфор. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1928. Стр. 26. **I—172.** *Л. Розенталь.*

285. **Его же.** Русские фарфоровые фигуры. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1928. Стр. 26. **I—172.** *Л. Розенталь.*

286. **Тугендхольд, Я.** Живопись и зритель. Изд. «Моск. рабочий». М.—Л. 1928. Стр. 147. **I—172.** *Л. Розенталь.*

287. **Фабрикант, М. И.** Гойя. Изд. ГАХН. М. 1929. Стр. 16. **IV—115.** *А. Михайлов.*

288. **Филиппов, В.** Пути самодеятельного театра. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 72. **IV—115.** *А. Михайлов.*

289. **Форш, О. и Яремич, С. П.** Павел Петрович Чистяков. Изд. К-та популяриз. худ. изд. при Гос. акад. ист. материальной культуры. Л. 1928. Стр. 77+12 илл. **II-III—176.** *Л. Розенталь.*

290. **«Художественная форма».** Сб. ст. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 159. **IV—115.** *А. Михайлов.*

291. **Чубинашвили, Г.** проф. Грузинские дарбази. Вып. I—IV. Тифлис. 1927. Стр. IV+VII табл.; IV+V табл.; IV+VII табл.; IV+VIII табл.; **I—165.** *Н. Брунов.*

292. **Шапошников, Б.** Эстетика числа и циркуля. Изд. ГАХН. М. 1926. Стр. 70+12. **IV—115.** *А. Михайлов.*

293. **Шмит, Ф. И.** Музейное дело. Изд. «Academia». Л. 1929. Стр. 245. **V—129.** *А. Михайлов.*

294. **«Японское кино».** Выставка японского кино. (Альбом к выставке.) Изд. ВОКС. М. 1929. Стр. 24. **VIII—99.** *А. Михайлов.*

VII. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

295. **«А. Е. Архипов».** Сб. ст. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 48. **IV—115.** *А. Михайлов.*

296. **«Art russe moderne».** Ed. Laville. Paris. 1928. P. 93. **IV—126.** *С. Сильванский.*

297. **Барсамов, Н.** Художники Феодосии. Изд. Галереи Айвазовского. Феодосия. 1928. Стр. 53. **I—172.** *Л. Розенталь.*

298. **Biancale, M.** Ubaldo Oppi. Arte moderne italiana. Libreria Hoepli. Milano. 1926. P. 16+56. **II-III—180.** *В. Гливенко.*

299. **Вальц, К. Ф.** Шестьдесят пять лет в театре. Изд. «Academia». Л. 1928. Стр. 240. **II-III—182.** *Н. Волков.*

300. **«Западно-европейская революционная иллюстрация».** Каталог выставки Музея изящных искусств. Изд. Музея. М. 1925. Стр. 10. **I—172.** *Л. Розенталь.*

301. **«Искусство народов СССР».** Вып. I. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 85. **IV—115.** *А. Михайлов.*

302. **«Каталог выставки Б. М. Кустодиева».** Изд. Русского музея. Л. 1928. Стр. 68. **I—172.** *Л. Розенталь.*

303. **То же.** Листовка. Изд. Русского музея. Л. 1928. Стр. 12. **I—172.** *Л. Розенталь.*

304. **«Каталог выставки современного французского искусства».** Изд. К-та выставки. М. 1923. Стр. 71. **I—172.** *Л. Розенталь.*

305. **«Кэте Кольвиц».** Изд. Татнаркомпроса. Казань. 1928. Стр. 30. **I—172.** *Л. Розенталь.*

306. **«Ленин».** Альбом. Сто фотографических снимков. Сост. В. Гольцев. Гиз. М.—Л. 1927. Стр. XVI+100 портр. **I—168.** *Федоров-Давыдов.*

307. **«Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников».** Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 190+2 нен. **I—168.** *Федоров-Давыдов.*

308. **Могилевский, А. И., Филиппов, Вл., Родионов, А. М.** Театры Москвы. (1917—1927). Изд. ГАХН. М. 1928. Стр. 196. **I—169.** *П. Марков*; **IV—115.** *А. Михайлов.*

309. **Moussinac, L.** Le Cinéma soviétique. Paris. 1928. P. 222. **I — 171.** *Ф. Риза-Заде.*

310. **«Степан Кузнецов».** Сб. ст. Изд. ГАХН. М. 1927. Стр. 43. **IV—115.** *А. Михайлов.*

311. **«Тридцать лет Иркутского городского театра».** 1897—1927. Сб. ст. Изд. Юбилейного к-та. Иркутск. 1927. Стр. 96. **II-III—181.** *Б. Жеребцов.*

312. **Трояновский, А. В. и Егиазаров, Р. И.** Изучение кинозрителя. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 98. **II-III—185.** *А. Жардинье.*

313. **Успенский, В. и Беляев, В.** Туркменская музыка. Гиз. Музсектор. М. 1928. Стр. XV+377. **II-III—185.** *С. Бугославский.*

VIII. ЗАМЕТКИ О ЖУРНАЛАХ.

314. **«Die Literatur».** №№ 8, 9, 10, 11. 1928 г. **II-III—118.** *Дм. Уманский.*

315. **«Die literarische Welt».** №№ 39, 40, 41, 42, 46. 1928 г. **II-III—118.** *Дм. Уманский.*

316. **«Die neue Bücherschau»** № 9. 1928 г. **II-III—118.** *Дм. Уманский.*

317. **«Die neue Rundschau».** №№ 9, 10, 11. 1928 г. **II-III—118.** *Дм. Уманский.*

318. **«Die Schweizer Rundschau».** № 9. 1928 г. **II-III—118.** *Дм. Уманский.*

319. **«Звезда».** Ежемесячный литер.-худож. и общ.-полит. журнал. № 1. 1929 г. **IV—80.** *М. Гельфанд.*

320. **« везда».** Ежемесячный литер. худож. и общ.-полит. журнал. №№ 2, 3, 4, 5 и 6. 1929 г. **VIII—67.** *М. Гельфанд.*

321. **«Кино и культура».** Общ.-полит., научн. и произв.-технич. журнал. №№ 1, 2, 3. 1929. Изд. Теакинопечать. **VII—130.** *А. Михайлов.*

322. **«Книга и профсоюзы».** Журнал. 1926, 1927 и 1928 гг. **II-III—128.** *Н. Богословский*

323. **«Красная новь».** Ежемесячный лит.-худ. и научно-публицистич. журнал. кн. 1—12. 1928 г. **I—105.** *А. Лежнев.*

324. **«Красная новь».** Ежемесячный лит.-худ. и научно-публицистич. журнал. Кн. 1—2. 1929 г. **IV—80.** *М. Гельфанд.*

325. **«Красная новь».** Ежемесячный лит.-худ. и научно-публицистич. журнал. Кн. 3. 1929 г. **VIII—67.** *М. Гельфанд.*

326. **«Молодая гвардия».** Лит.-худ., общ.-полит. и научно-популярный журнал. №№ 1—4. 1929 г. **IV—80.** *М. Гельфанд.*

327. **«Октябрь».** Ежемесячный лит.-худ. и общ.-полит. журнал. Кн. 1—2. 1929 г. **IV—80.** *М. Гельфанд.*

328. **«Октябрь».** Ежемесячный лит.-худ. и общ.-полит. журнал. Кн. 3—4. 1929 г. **VIII—67.** *М. Гельфанд.*

329. **«Orplid».** Август—сентябрь. 1928 г. **II-III—118.** *Дм. Уманский.*

330. **«Настоящее».** Журнал. 1928 и 1929 гг. **X—108.** *Б. Резников.*

331. **«Новый мир».** Ежемесячный лит.-худ. и общ.-полит. журнал. Кн. 1—2. 1929 г. **IV—80.** *М. Гельфанд.*

332. **«Новый мир».** Ежемесячный лит.-худ. и общ.-полит. журнал. Кн. 4, 5, 6. 1929 г. **VIII—67.** *М. Гельфанд.*

Государственное издательство.

И. об. отв. редактора *И. Беспалов.*

Редакционная коллегия: *Р. Азарх.*
П. Керженцев.
И. Литвинов.
И. Маца.
В. Переверзев.